الإخــراج الصـحـفى

الأسس النظرية والتطبيقات العملية

الدكتور

أشرف محمود صالح

رئيس قسم الصحافة

كلية الإعلام - جامعة القاهرة

الدكتور

شريف درويش اللبان

أستاذ الإخراج الصحفى المساعد

كلية الإعلام - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

٢٠٠١ م

الناشر

دار النهضة العربية

٣٢ عبد الخالق ثروت - القاهرة

أ.د. أشرف محمود صالح

د. شريف درويش اللبان

قسم الصحافة - كلية الإعلام - جامعة القاهرة

الجيزة - مكتب بريد المدينة الجامعية ١٢٦١٣

ت: ٥٦٧٥٤١٦(٠٢) فاكس: ٥٧٢٢٥٢٦(٠٢)

ملتزم الطبع والنشر

دار النهضة العربية

٣٢ ش عبد الخالق ثروت القاهرة

تم جمع المادة العلمية لهذا الكتاب

بمركز الإيمان والسماح للكمبيوتر

يحيى سليم

ت: ٣٢١٥٩٩٥ (٠٢)

الطبعة الأولى

٢٠٠١م

الإخراج الصحفى

الأسس النظرية والتطبيقات العملية

عدد الصفحات : ٣٨٦ صفحة

تنفيذ الغلاف

أحمد فكرى

حكمة بالغة

كان «ذو النون المصرى» يقول للعلماء :

«أدركنا الناس وأحدهم كلما ازداد فى الدنيا علماً ازداد فى الدنيا زهداً وبغضاً، وأنتم اليوم كلما ازداد أحدكم علماً، ازداد فى الدنيا حباً ومزاحمة، وأدركناهم وهم ينفقون الأموال فى تحصيل العلم، وأنتم اليوم تنفقون العلم فى تحصيل الأموال..!!».

إهداء

..إلى أستاذنا الدكتور خليل صابات

الأب الروحي لأجيال عديدة

تخرجت في مدرسته العلمية الرصينة

المحتويات

الموضوع | **الصفحة**

الصفحة	المـــوضـــوع

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

مقدمة

لا تستطيع المطبوعات فى تعبيرها عن شخصيتها، أن يكتفى كل منها بالتميز فى المادة التى تقدمها للقراء، ولا فى أسلوب تحرير هذه المادة فقط، فمن باب أولى، أن تحاول كل مطبوعة «إظهار» نفسها فى شكل معين، يتسم بالتميز والانفراد والخصوصية، وترجع هذه الأولوية فى المقام الأول، إلى أن الشكل - بصفة عامة - هو الذى يصافح أبصار القراء قبل المحتوى، وبالتالى فإن كان الشكل جذاباً جميلاً ممتعاً، دفع القارىء إلى قراءة المحتوى، والعكس صحيح بطبيعة الحال.

والإخراج هو الفن المسئول عن تحديد هذا الشكل، وصياغته فى قالب form مناسب للقراء من ناحية، وللمحتوى من ناحية أخرى، وللإمكانات الفنية والمادية والبشرية من ناحية ثالثة، والمخرج فى سبيل تحقيق ذلك كله، يتدخل فى كل صغيرة وكبيرة تخص شكل المطبوعة، ابتداءً من اختيار القطع والورق المناسبين، مروراً بتحديد التصميم الأساسى والتصميمات الدورية للأعداد المتتابعة، وانتهاءً بالطباعة، وفى ثنايا هذه الأعمال الرئيسية يختار حجم الحروف وشكلها المناسبين، ومساحة الصورة وقطعها، واللون المطلوب استخدامه.. الخ.

ويعمل الإخراج الصحفى - بصفة عامة - على تحقيق هدفين رئيسيين فى نوع من التكامل والاندماج فيما بينهما:

١- جمال الشكل:

لأننا ندرك طبائع الأشياء عن طريق حواسنا الخمس (البصر والسمع والشم والحس والتذوق)، فإن إدراك الجمال - أو القبح - يأتى عن طريق الإدراك الحسى بإحدى هذه الحواس، والمتصلة فى آخر الأمر بالمخ، فالجمال إذن هو «إمتاع الحواس».

والإحساس بالجمال نسبى يختلف من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر، فما كان يعجب أجدادنا منذ قرن مضى من قطع

الآثاث لا يروق لنا الآن، وما يحظى باستحسان الفرد فى أوروبا مثلاً، ربما يجد استهجاناً من العرب.. وهكذا، بل إن البحوث العلمية قد أثبتت أن الإحساس بالجمال يختلف لدى الشخص نفسه من وقت إلى آخر، وفقاً لحالته النفسية والمزاجية.

ومع ذلك.. فإن هناك معايير عامة للجمال، لا تختلف كثيراً باختلاف الشخص أو البيئة أو العصر، وهى تنطبق أكثر على مراتب الإحساس العليا لدى الإنسان الذى يتذوق الجمال، ولنأخذ على ذلك مثالاً بسيطاً، من بعض الأعمال الفنية الخالدة، التى حظيت بإعجاب الناس منذ قرون مضت، وفى جميع أنحاء العالم، وحتى الآن.

وفى إخراج المطبوعات بصفة عامة، فإن عدداً من هذه المعايير الجمالية تتوفر فى بعض القيم أو الأسس، التى ينهض عليها الإخراج، والتى قدمها لنا باحثون عديدون، عكفوا على دراسة الأعمال الإخراجية للمطبوعات، وعلى دراسة غيرها من الأعمال الفنية الأخرى.

٢- وظيفية الأداء:

لم ينشأ الفن أو حتى يزدهر إلا إذا كان فى خدمة هدف أو غرض كبير، وإلا أصبح فناً هزيلاً تافهاً، لا يعنى به أحد، وحتى هؤلاء الذين نادوا بأن يكون الفن للفن، فهذا فى حد ذاته غرض، بصرف النظر عن الاتفاق حول هذا الغرض، أو الاختلاف عليه.

وطبقاً لهذا المفهوم لا يكون الإخراج فناً بالمعنى المفهوم، إلا إذا كان يحقق هدفاً، يتصل بوظيفة المطبوعة التى نقوم بإخراجها، تجاه مجتمع القراء، فإذا كانت الجريدة اليومية مثلاً تصدر لكى يقرأها الناس، فلابد أن يساعد إخراجها على أن تكون عملية قراءتها وتصفحها سهلة ممتعة، وإذا كانت وظيفة الإعلان أن يجذب البصر إليه، فلابد أن يتمتع إخراجه بصفات جاذبة... وهكذا.

وينقسم محتوى هذا الكتاب إلى إحدى عشر فصلاً، وذلك على النحو التالى:

الفصل الأول: وعنوانه «إخراج الصحيفة»، ويتناول مفهوم الإخراج الصحفى وسماته ووظائفه.

الفصل الثانى: عنوانه «محددات إخراج الصحيفة»، ويتناول المحددات الفيزيائية والفسيولوچية والنفسية لإخراج الصحيفة.

الفصل الثالث: عنوانه «تصميم الصفحة المطبوعة»، ويتناول مكونات التصميم، والتى تشمل الخط والشكل والملمس والفراغ والحجم والقيمة، وأسس التصْميم، والتى تضم الوحدة والحركة والاتزان والإيقاع.

الفصل الرابع: عنوانه «المتن»، ويتناول شكل حروف المتن وحجمها واتساع جمعها.

الفصل الخامس: عنوانه «العناوين»، ويتناول أنواع العناوين من حيث الاتساع والوظيفة وتصميم حروف العناوين وطرزها والأرضيات المستخدمة معها.

الفصل السادس: عنوانه «الصور»، ويتناول أهمية الصورة الصحفية وفوائدها ومستقبلها، واستخدامها فى الصحافة المصرية، والعوامل التى تحكم اختيارها للنشر، وأنواعها، والمعالجات الإخراجية للصور الفوتوغرافية.

الفصل السابع: عنوانه «الرسوم»، ويتناول المعالجات الإخراجية للرسوم اليدوية على اختلافها من رسوم ساخرة ورسوم توضيحية وبورتريهات ورسوم تعبيرية.

الفصل الثامن: عنوانه «الجداول والفواصل»، ويتناول استخدام الجداول والفواصل والإطارات.

الفصل التاسع: عنوانه «الألوان»، ويتناول وظائف اللون، واستخداماته فى

التـصـمـيم، والقـواعـد التيـبـوغـرافـيـة لاسـتـخـدام اللون المنفـصل والألوان المركبة.

الفصل العاشر: عنوانه «إخراج الجريدة»، ويتناول تطور تصميم الجريدة المصرية، وأسـاليب تصـمـيم الجـريدة مـثـل الهرم المقلوب والاتزان العـمـودى والعلامة المئوية والأرجوحة المقلوبة.

الفصل الحادى عشر: عنوانه «إخراج المجلة»، ويتناول أساليب تصميم غلاف المجلة وصفحاتها الداخلية.

وقـد قـام د. أشـرف مـحـمـود صـالح بإعداد الفـصـول الأول والثـانى والثـالث والعـاشـر والحـادى عـشـر من هذا الكتـاب، فى حين قـام د. شـريف درويش اللبـان بإعداد الفصول الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع.

وفى النهـاية، فإننا نأمل أن يفـيد هذا الكتـاب الدارسين، والممارسين فى مـجـال الإخـراج الصـحـفى، وهو المجـال الذى أصـبح يمثل أهمـيـة ملحـوظة فى ظل تـطـور الجوانب التقنيـة والفنيـة لوسائل الإعـلام الإلكترونيـة. إن الشـكل أصـبح مـهـمـاً فى حياتنا المعـاصرة فى المنافسة على القارىء والمشاهد والمعلن والمستهلك، ومن هنا .. يعـد هذا الكتـاب مـحـاولة للارتقـاء بالشكل فى إطار الوظيـفـة التى يـحـقـقـهـا هذا الشـكل فى الصحافة المعاصرة.

المؤلفـان

الفصـــل الأول

إخـراج الصحيفـة

الصحيفة هى ذلك المطبوع الدورى الذى يصدر على فترات زمنية منتظمة، يحمل رسالة إعلامية معينة من المؤسسة الصحفية الناشرة إلى جمهور القراء وتحمل الصحيفة عددا من الفنون الصحفية التى تقدم من خلالها هذه الرسالة، سواء كانت خبرا أم تقريرا أم تحقيقا أم حديثا أم مقالا أم صورة ..الخ.

وقد يغلب على الصحيفة الطابع الإخبارى، فتصطبغ موادها الصحفية بلمحات إخبارية من واقع المعلومات الجديدة التى تحدث فى المجتمع المحلى أو الدولى، سواء كانت سياسية أم اقتصادية أم ثقافية أم اجتماعية .. الخ، وفى هذه الحالة تسمى (جريدة) وتصدر إما يومية أو أسبوعية، كما قد تتخفف الصحيفة من هذا الطابع الإخبارى المرتبط بأحداث أو وقائع محددة، لتلقى الضوء على معارف ثقافية عامة، لا ترتبط بالأحداث إلا ارتباطا خفيفا وفى جزئية منه، وفى تلك الحالة تسمى (مجلة) وتصدر أسبوعية أو نصف شهرية أو شهرية أو ربع سنوية.

وفى كل هذه الأحوال فإن تعريف الصحيفة ثابت، بصرف النظر عن مضمونها ودورية صدورها وطبيعة قرائها، هى دائما مطبوع دورى، يداوم القراء على مطالعته عبر فترات زمنية منتظمة.

ولأن الصحيفة مطبوع أولا، فهى تخضع لعمليات دقيقة ومعقدة اصطلح على تسميتها بالطباعة (Printing)، التى اخترعها يوهان جوتنبرج فى ألمانيا عام ١٤٥٦م، والتى مكنت من تكرار عدد كبير من النسخ المتشابهة من أى نص، وفى وقت يسير نسبيا.

ولأن الصحيفة مقروءة ثانيا ، فهى تتعامل إذن مع القراء من خلال حواسهم البصرية، لا السمعية كالراديو مثلا، وبالتالى فإن شكلها النهائى الذى يصل إلى القراء يراعى الأسس البصرية فى عملية الرؤية، والأسس النفسية فى عملية الإدراك.

ثم إن الصحيفة لكونها دورية، فالقارئ المداوم غالبا ما ينتظرها من عدد إلى آخر، ولذلك فهو يتوقع أن تحتفظ بمعالمها الشكلية الأساسية ثابتة، بحيث تحافظ على علاقتها بقرائها، وتخلق لنفسها شخصية مميزة بينهم.

فضلا عن أن هذه العلاقة الحميمة بالقراء المداومين تفرض على الصحيفة أن تكون ذات شكل مقبول جذاب، ولا نقول جميلاً، مما يفرض عليها أن تهتم بمظهرها الخارجى وفقا لما يفضله قراؤها، بحيث تكون جاذبة للبصر غير منفرة له، نظيفة مريحة مرتبة، تجعل القراءة عملية ممتعة، يمارسها القارئ بشغف.

١-١: مفهوم إخراج الصحف:

تندرج كل السمات الشكلية للصحيفة، التى ورد ذكرها فى هذا المدخل - وغيرها - تحت مسمى (الإخراج الصحفى)، وهى المهمة التى يضطلع بها من يسمى بالمخرج الصحفى، والذى يقع على عاتقة عبء تحديد كافة المعالم والملامح الخاصة بالشكل الذى تقدم المادة الصحفية من خلاله إلى القراء، فالإخراج إذن هو إحدى أهم خطوات إصدار الصحيفة، وهى الخطوة المتصلة بالمظهر الخارجى للمطبوعة الصحفية وشكلها الفنى أى تلك الجوانب المرتبطة بالمضمون والمؤثرة فيه والمعبرة عنه.

وليست وظيفة المخرج - أيا كان مسماها - قاصرة على فن الصحافة فحسب، بل إن لكافة الفنون الإتصالية ذات العلاقة بالمتلقى، مخرجا مسئولا عن الشكل النهائى الذى يقدم به هذا العمل الفنى أو ذاك.

فهناك المخرج السينمائى والمخرج المسرحى والمخرج الإذاعى والمخرج التليفزيونى، كل منهم مسئول عن الشكل النهائى للفيلم أو المسرحية أو البرنامج أو المسلسل، يحول النص المكتوب مسبقا إلى شكل فنى يلائم المتلقى، ويستعين

كل منهم بأدوات فنية معينة، ربما تختلف من فن إلى آخر، لكى يتحول الورق المكتوب إلى عمل فنى متكامل.

فالمخرج السينمائى على سبيل المثال أداته الرئيسية وهى الكاميرا، التى تصور المشاهد المتعاقبة ثم يستخدم المونتاج لترتيب تلك المشاهد، ثم هو يستخدم الموسيقى التصويرية والديكور والملابس والماكياج للتعبير عن هوية كل مشهد، بما يتلاءم مع مضمونه، بل هو يتحكم فى حركة الممثلين داخل البلاتوه، وفى طريقة نطقهم لكلمات الحوار، بما يخدم فكرة كل مشهد، والفكرة الكلية للفيلم.

وكذلك الحال فى المسرحية والبرنامج الإذاعى والمسلسل التليفزيونى، مع بعض الاختلاف فى الأدوات الفنية المستخدمة لتحويل الورق المكتوب إلى شكل فنى ملائم، بل إن المتاحف والمعارض تحتاج أيضا إلى مخرج، يقوم بتنسيق المعروضات وترتيبها، بحيث تسهل مهمة الزوار، وتجعل الزيارة الفنية للمتحف أو المعرض عملية شيقة ممتعة.

ويحلو للبعض أن يشبه عملية إخراج الصحف بالهندسة المعمارية، إنه يستخدم الحروف كبيرها وصغيرها مع الصور والرسوم والألوان لبناء الصفحة المطبوعة، ثم يرتب هذه الصفحات بعضها وراء بعض، تماما كما ينشئ المهندس المعمارى بناية، مكونة من طوابق، وفى كل طابق عدد من الشقق، وبكل منها غرف، ولكل غرفة استخدام خاص يؤثر على مساحتها وشكلها وعلاقتها بباقى الغرف.

لذلك كانت التسمية المحببة للمخرج الصحفى عند الراحل إحسان عبد القدوس (مهندس التحرير)، وليست مصادفة أن رائد الإخراج الصحفى الحديث فى مصر قد تعلم الهندسة فى دراسته الجامعية وهو الراحل جلال الدين الحمامصى.

ويكاد العاملون فى مجال الإخراج الصحفى أن يجمعوا على أن هذا الفن الصحفى هو أحد الفنون التطبيقية الحديثة ذات الارتباط الوثيق بالتعبير الصحفى والاتصال الجماهيرى، يقوم على تقييم الأخبار وبيان أهميتها النسبية، فهو إذن فن عملى بالدرجة الأولى، وليس فنا جماليا مجردا كالنحت والتصوير والموسيقى، وإن كان هذا لا ينفى بطبيعة الحال القيمة الجمالية المنشودة فى إخراج الجرائد والمجلات.

معنى ذلك أن الإخراج الصحفى ليس زينة أو زخرفا، وإنما هو تعبير وإتصال، والصحافة فى جوهرها وسيلة لنشر الأخبار والمعلومات والأفكار، بحيث يصبح شكل النشر متفاعلا مع الموضوعات الصحفية.

فنحن نبدأ بصفحة بيضاء، وعدد من الأخبار والموضوعات والصور والرسوم، ونريد أن نقدمها للناس مطبوعة على هذه الصفحة بطريقة منظمة ومفهومة، وفى نفس الوقت واضحة وجذابة.

وإذا كان البعض قد شبه عملية الإخراج الصحفى بالهندسة المعمارية، فإن مهمة المهندس ليست تجميع مواد البناء، وإنما وضع مخطط لإنشاء بناية، وكذلك الحال بالنسبة للمخرج، إنه لا يقوم بتجميع المواد الصحفية، فتلك هى مهمة المحرر الصحفى، ولكن المخرج هو الذى ينشئ جسم الصحيفة ويشيده تشييدا.

كلاهما إذن - المهندس والمخرج - يسعى إلى السيطرة على الحيز المتاح، والتحكم فيه فنيا، بحيث يكون بناء جميلا متناسقا، لكنهما فى الوقت نفسه يسعيان إلى جعل هذا البناء متلائما مع الوظيفة التى أنشئ من أجلها.

فغنى عن البيان أن تشييد مستشفى يختلف عن تشييد مدرسة أو منزل أو مسجد أو مصلحة حكومية، مع أن المواد الخام المستخدمة فى كل تلك الأبنية هى هى، وكذلك الحال بالنسبة للمخرج الصحفى الذى ينشئ جريدة يومية بشكل يختلف عن مجلة نسائية، أو مجلة رياضية أو جريدة جامعية .. الخ، مع أن عناصر البناء المستخدمة فى كل تلك الصحف، لا تخرج عن: الحروف والصور.

ولعلنا الآن أقرب ما نكون إلى التعرف على جناحى الإخراج الصحفى، الذى لا يستطيع أداء مهمته بدونهما معا: البناء والتصميم، إذ يعنى الجناح الأول تحديد الجوانب الشكلية فى كل عنصر يشترك فى بناء الصفحة المطبوعة : حروف النص، وحروف العناوين، والصور بأنواعها، فى حين يشير التصميم إلى التنسيق بين هذه العناصر فى حيز مكانى معين هو الصفحة المطبوعة.

وكلا الجناحين - كما نرى - يتصل بالجانب المادى الشكلى من الصحيفة، وليس بالجانب الموضوعى، المتعلق بمحتوى المادة التحريرية المقدمة للقراء، وإذا كان هناك من يرى - على حق - أن الجانب الموضوعى أكثر أهمية من ذلك الشكلى، فالذى لا شك فيه أن الشكل يلعب دورا بالغ الأهمية فى تلقى القارئ للمحتوى على نحو معين.

فإذا جاز لنا أن نعود مرة أخرى إلى الفنون المستعينة بالإخراج، فالكل يدرك أن الأسلوب الذى يقدم به المخرج القصة السينمائية للمشاهد، هو الذى يدفع ذلك المشاهد إلى الإقبال على المشاهدة، والعكس صحيح، وكم من قصص سينمائية رائعة لم تلق نجاحا جماهيريا، بسبب رداءة إخراجها وركاكة عناصرها.

أما الأدوات التى يستعين بها المخرج الصحفى عادة، لأداء مهمته الإخراجية، فهى تتصل أساسا بنشاط عدد من أقسام التجهيزات الفنية التى تنفذ له ما يريد، سواء فيما يتعلق بالبناء أو التصميم، كالجمع والتصوير الميكانيكى والمونتاج والمطبعة.

على أن هذه الأدوات قد التأم شملها الآن فى جهاز واحد، بعد أن كانت موزعة على عدد من الأقسام، إذ توفر برامج الحاسبات الآلية المتخصصة فى النشر الإليكترونى، أداء كافة هذه المهام دفعة واحدة، بل وصار المخرج نفسه هو الذى ينفذ اختياراته، بعد أن كان يوكل ذلك إلى الأقسام المشار إليها.

١-٢: سمات الإخراج الصحفى:

١-٢-١: هو العملية الصحفية المختصة بإعطاء الصحيفة الشكل أو المظهر الخارجى لجسمها المادى، والإخراج بذلك يتمم العملية الصحفية الأخرى السابقة عليه وهى: التحرير، الذى يختص بإعداد المضمون الصحفى للنشر.

١-٢-٢: وهو أحد الفنون التطبيقية الحديثة، ذات الإرتباط الوثيق بالتعبير الصحفى والاتصال الجماهيرى وتقييم الأخبار وبيان أهميتها النسبية، فالإخراج

الصحفى فن عملى بالدرجة الأولى، وليس فنا جماليا مجردا كالتصوير والنحت والموسيقى، وإن كان هذا القول لا ينفى بطبيعة الحال القيم الجمالية المنشودة فى تصميم المطبوعات الصحفية كالجرائد والمجلات والنشرات.

١-٢-٣: وهو الفن الذى يعنى بجانبين مهمين فى شكل الصحيفة أولهما: ما يتضمنه جسم الصحيفة من عناصر كالحروف والصور والفواصل وغيرها، من حيث تصميمها واختيار أحجامها وأثقالها، وثانيهما يتصل بتحريك هذه العناصر على الصفحة وتوزيعها توزيعا معينا، يحقق وظائف صحفية وفنية محددة.

١-٢-٤: وبناء على ذلك فالإخراج كعملية فنية وصحفية ذات طابع مميز يتضمن جانبين أساسيين متلازمين ومتعاقبين، أولهما: جانب استراتيجى طويل المدى، يسمى بالتصميم الأساسى Basic Design، مترجما فى عدد من الملامح الشكلية الثابتة من عدد إلى آخر، بحيث تكون للصحيفة هوية تميزها عن غيرها من الصحف المنافسة، وتتسم هذه الملامح بالثبات النسبى، ولا تتغير إلا عبر الفترات الزمنية الطولية، أما الجانب الثانى فهو مرحلى وقصير المدى، يومى أو أسبوعى حسب دورية الصحيفة، ونعنى به التوضيب Lay Out، والذى يجب أن يتسم بالتغيير والتنوع من عدد إلى آخر لكيلا يصاب القارئ بالملل، وذلك فى إطار الثبات النسبى للتصميم الأساسى.

١-٢-٥: والإخراج كعملية صحفية وفنية، وكنوع من الفن التطبيقى، مثل أى عمل إبداعى، فيه قدر من الصنعة، التى يمكن اكتسابها وتحسينها بالتدريب المستمر والخبرة الطويلة، كما أنه لا يخلو من حس فنى لازم لصاحبه، الذى يجب أن يتمتع بالقدرة الفائقة على استخدام أدواته بأقصى درجة ممكنة من الجودة فى حدود الإمكانات المتاحة.

١-٢-٦: ويقوم بأداء الأعمال الإخراجية الصحفية قسم متخصص أو جهاز، يتفاوت حجمه باختلاف المقدرة المالية للصحيفة وضخامة إنتاجها لعدد معين من

الصفحات، ويسمى هذا القسم: سكرتارية التحرير الفنية، أو قسم التوضيب، أو القسم الفنى، ويتولى مسئوليته محرر متخصص يسمى فى الصحف اليومية المصرية سكرتير التحرير الفنى، فى حين يسمى فى المجلات المشرف الفنى.

وفى بعض الصحف يتم تصنيف المخرجين إلى فئتين: فئة المصممين Designers، ويجرى معظم عملهم فى صالات التحرير أو المكاتب، وفئة المنفذين Excutives، ويجرى عملهم فى صالات التوضيب (المونتاج)، وفى بعض الأحيان يتم إلغاء هذا الفصل، ويتولى المخرج كلا العمليتين، خاصة إذا كان يجيد التعامل مع برامج النشر الإليكترونى.

١-٢-٧: وتجرى عملية الإخراج الصحفى وفقا لاستراتيجية جرافيكية (بصرية) أو رؤية تيبوغرافية (طباعية) عامة، تكون جزءاً من سياسة التحرير العامة للصحيفة، وتترجم هذه السياسة إلى سياسات إخراجية مرحلية، كما يستعان فى تنفيذ الإخراج بدليل Manual، يحدد الإمكانات الإخراجية للصحيفة، كأشكال الحروف المتاحة وأحجامها وكثافاتها وأشكال الفواصل وغير ذلك.

١-٢-٨: وتتم عملية الإخراج على ماكيت ورقى بالحجم الطبيعى للصفحة المراد طباعتها، أو على ماكيت مصغر بنسبة ٢٥٪ مثلا، ويقوم المخرج برسم العناصر المكونة للصفحة وبيان أحجامها ومواقعها، بالقلم الرصاص، حتى يمكن محوه وتغييره، إذا اقتضى الأمر، ثم يتم تنفيذ الصفحة يدويا حسب طريقة الإنتاج أو إليكترونيا على شاشة الحاسب الآلى.

أما فى نظم النشر الإليكترونى فيتم تصميم الصفحة وتنفيذها معا على الشاشة، ودون استخدام أية أقلام، ثم يتم استخراج نسخة واحدة منها على الطابعة، حتى تستكمل باقى خطوات الإنتاج بالشكل المعتاد.

وفى بعض النظم المتطورة، قد يجمع المحرر موضوعه بنفسه، ثم يصححه ويخرجه مستعينا بالحاسب الآلى، وعبر نهايات العرض الضوئية

Video Display Terminal (VDT) تصل كل الموضوعات الجاهزة إلى شاشة المخرج، ليقوم بتصميم الصفحة.

١-٢-٩: ولا يزال كثير من الخبراء والأكاديميين، يصرون أن الإخراج الصحفى فن، باعتباره يعطى الفرصة للمخرج، لكى يقوم بتوظيف عناصر الصفحة فى شكل جمالى وفنى جذاب يشد القارئ، مستندين فى ذلك إلى أنه لا توجد قواعد ثابتة أو نظريات محكمة.

فى حين يرى بعض آخر أن الإخراج علم، مستندين إلى وجود نظريات علمية ثابتة تحكم بعض جوانبه مثل: حركة العين، فسيولوجية القراءة، سيكولوجية اللون، وبعض القواعد الخاصة بتوظيف عناصر الصفحة المطبوعة.

١-٣: وظائف الإخراج الصحفى.

١-٣-١: جاذبية الصحيفة للقارئ:

والجاذبية هى قوة الشد الناشئة عن موضوع فيه تباين قوى بين الشكل والأرضية، كما قد تحقق الجاذبية الشكلية من تجميع عناصر فيها قدر من التشابه، مع تقليل الفراغ بين هذه العناصر، لكى تصبح قادرة على تكوين كل شكلى مركب.

والجاذبية بهذا المعنى تهدف إلى الاستحواذ على بصر القارئ لصالح صحيفة معينة، وعلى حساب الصحف الأخرى المنافسة، فإذا تحققت الجاذبية الشكلية للصحيفة لأمسكت بأبصار أكبر عدد ممكن من القراء، الذين يشترونها ويقرأونها، فتزيد المبيعات وتتضاعف الأرباح.

وتحقيق الجاذبية من خلال العنوان الكبير والصورة الضخمة والألوان الزاهية، علاوة على جمال التكوين الكلى للصفحة المطبوعة، وفى هذا المقام يمكن القول إن الصفحة الأولى تحديدا هى التى تتمتع أكثر من غيرها بقوة بيعية كبيرة، إذ أنها الصفحة الظاهرة أمام أعين القراء العابرين أمام مراكز التوزيع.

١-٣-٢: إثارة اهتمام القارئ:

وتلى هذه الوظيفة عملية الجاذبية البصرية، وتتم إثارة اهتمام القارئ من خلال استثارة رغبته فى مطالعة موضوع معين، عن طريق إبرازه، وإعطائه أهمية شكلية نسبية عن غيره، فالموقع الذى يشغله الموضوع من الصفحة، ومساحته، وحجم حروف العنوان واتساع سطوره، ومصاحبة الصور للموضوع، وتلوين أرضيته أو عنوانه، هذه كلها - أو بعضها - أمور تبين للقارئ الأهمية النسبية للموضوع.

١-٣-٣: تسهيل عملية القراءة:

فليس المهم فقط أن نجذب بصر القارئ أو أن نثير رغبته فى القراءة، بل لابد أيضا من جعل القراءة عملية ممتعة، من خلال تيسيرها، بحيث يظل بصر القارئ على الصفحة أطول مدة ممكنة، فينتقل من موضوع إلى آخر، بل من صفحة إلى أخرى فى يسر وسلاسة، دون أن يتعثر أو يمل،فإذا لم يحدث ذلك انصرف القارئ عن صحيفته، حتى لو كان بصره قد انجذب إليها فى البداية.

١-٣-٤: تنظيم عملية القراءة:

فمن المسائل والإجراءات الإخراجية المتعارف عليها، أن يتم تقسيم الصحيفة إلى أبواب، فيما يعرف بعمية التبويب departmentalization، بل يتم أيضا تبويب الصفحة الواحدة، عن طريق وضع الأخبار المتجانسة متجاورة أو متلاحقة، إن من شأن ذلك أن يتمكن القارئ من أن ينظم عملية قراءته للصحيفة، بمطالعة كل باب على حدة، أو كل مجموعة متجانسة من الأخبار على حدة.

كذلك يتيح تقسيم الصفحة الواحدة إلى أعمدة، يشغل كل موضوع عددا منها، أن يحصل القارئ على فترة راحة، كلما فرغ من مطالعة أحد أعمدة الموضوع، ومن هنا يفضل القراء الاتجاه الأفقى فى الإخراج، والذى يتيح نشر الموضوع على عدد كبير من الأعمدة القصيرة، فيزداد عدد فترات الراحة، وبالمنطق نفسه يتم تقسيم الموضوع إلى فقرات، ويتم تقسيم كل فقرة إلى عدد من السطور.

١-٣-٥: توفير وقت القارئ:

فعندما يشعر القارئ أن صحيفته تنظم له عملية الإخراج، فإن الوقت الذى ينفقه فى القراءة يتركز فى الموضوعات التى تهمه فقط، دون إهدار وقته فى النظر إلى موضوعات قد لا تقع فى بؤرة اهتمامه.

فلو تصورنا جدلا أن الصحيفة غير مبوبة، أى أن الموضوعات السياسية تختلط مع الموضوعات الرياضية والفنية والعلمية .. الخ، فإن القارئ الشغوف بالرياضة مثلا سوف يضيع وقتا غير يسير فى البحث عن ضالته المنشودة وسط فيض الموضوعات المتنوعة المختلطة.

وفى إطار هذه الوظيفة، يمكن القول إن العناوين تحديدا، تلعب دورا فى توفير وقت القارئ، إذ يتمكن فى وقت يسير نسبيا من الإحاطة بموجز سريع لأهم الأحداث من خلال العناوين، دون الاضطرار إلى مطالعة التفاصيل التى ربما لا تهمه كثيرا بالنسبة لبعض الأخبار على الأقل.

وتتناسب هذه الوظيفة المهمة مع ظروف قارئ العصر الحديث ونمط حياته فقد تناقص الوقت المخصص لقراءة الصحف، بعكس قارئ العقود السابقة، بسبب سرعة إيقاع الحياة العصرية، وتوافر وسائل الاتصال الأخرى الأسهل والأمتع.

١-٣-٦: الإرتقاء بذوق القارئ:

فالذى لاشك فيه أن إخراج الصحف هو الفن الوحيد الذى يخاطب أبصار القراء بصفة دورية منتظمة، ويقضى أمامه القارئ وقتا غير قصير، وبالتالى فإذا امتازت التكوينات الإخراجية للصفحات المختلفة بشئ من الجمال، لارتقت أذواق القراء، تماما كما يشاهد الإنسان أعمالاً فنية جيدة، أو يستمع إلى موسيقى راقية.

١-٣-٧: إراحة بصر القارئ:

فقد أثبتت الدراسات الحديثة أن من بين الإجراءات الإخراجية ما يرهق بصر القارئ، عند مواصلة القراءة فترة طويلة مستمرة من الوقت وعند الإصرار على استخدام هذه الإجراءات، ومن ذلك مثلا وضع الحروف الصغيرة على أرضيات باهتة أو داكنة، أو الإسراف فى استخدام الألوان الصاخبة دون مبرر واضح، أو التقتير فى وضع البياض (الفراغ) بين السطور أو الفقرات أو حول الصور.

وفى المقابل فإن اتباع إجراءات إخراجية أخرى يؤدى إلى شعور بصر القارئ بالارتياح، فيتسرب إليه الإحساس بالمتعة، التى هى المدخل الطبيعى لمواصلة عملية القراءة أطول وقت ممكن.

١-٣-٨: التعبير عن سياسة الصحيفة:

فالإخراج فى جانبه الأساسى، المتميز بالثبات النسبى، يسبغ على الصحيفة هوية مميزة عن الصحف الأخرى المنافسة، بحيث تبدو مختلفة ومتميزة.

ولما كانت للصحف أنواع وأنماط عديدة متباينة، فإن الإخراج يلعب دورا مهما فى التعبير عن نوع كل صحيفة، فإخراج الصحف الوقورة يختلف عن إخراج الصحف المثيرة، كما أن للصحيفة اليومية شكلا يختلف اختلافا كليا عن شكل المجلة الأسبوعية فضلا عن أن الصحيفة الاقتصادية تختلف شكلا - كما تختلف موضوعا - عن الصحيفة الرياضية .. وهكذا.

الفصـــل الثـانى

محددات إخراج الصحيفة

يعتمد إخراج الصحف، فى بنائه من قبل المخرج، وفى مشاهدته من قبل القارئ على عدد من العوامل (المحددات)، التى تعطى للصحيفة مذاقا معينا، من الناحية الشكلية على الأقل.

ولأن للصحيفة المطبوعة شكلا إخراجيا، فإن التعرض له وإدراكه، يعتمد فى المقام الأول على حاسة البصر لدى القارئ، الذى لا يستطيع الرؤية، دون توافر شروط معينة خاصة بالضوء الطبيعى - أو الاصطناعى - الذى يرى من خلاله الأشياء من حوله.

ولا تتوقف عمليتا الإطلاع والقراءة عند حدود الرؤية فقط، إذ أن حاسة البصر - وغيرها من الحواس الأخرى - لا تكفى للإتصال بالعالم الخارجى، بل إن المخ يتدخل دائما، لكى يعطى هذه الأحاسيس معنى، وهو ما يسمى بالإدارك.

كذلك فإن ما يراه بصر القارئ، ويدركه مخه، محدود بحدود طبيعة الأشكال التى يتعرض لها، ويستوعب العلاقات بينها، والسياق الموضوعى الذى انتظمت فيه، والذى يختلف حتما فى عملية إخراج الصحف، طبقا لنوع كل صحيفة وأهدافها ووظائفها الأساسية فى المجتمع.

فإذا ألم المخرج الصحفى بذلك كله، وجب عليه البدء فى عملية الإخراج، واضعا فى اعتباره أسس الرؤية البصرية، وطريقة الإدارك، ونوع الصحيفة التى يقوم بإخراجها، ليشرع فى مراعاة عدد من المبادئ الفنية، التى تراعى هذه المحددات، وتؤدى بالصحيفة إلى أداء دورها على أكمل وجه.

لذلك خصصنا لكل مجموعة من هذه العوامل (المحددات) مبحثا مستقلا على النحو التالى:

المبحث الأول: محددات فيزيائية

تحدث الرؤية نتيجة سقوط أشعة الضوء على الشئ المرئى وانعكاسها عليه، حتى تصل إلى العين، فتتم رؤية الشئ، وللضوء فى علم الفيزياء بعدان:

١- سعة الموجة: أى كمية الطاقة المشعة، وهى تمثل البعد الكمى،إذ نتيجة أختلاف سعة الموجة من جسم مرئى إلى آخر، نرى هذا الجسم قاتما، وذلك الجسم باهتا...الخ.

٢- طول الموجة: أى نوع الطاقة المشعة، وهو يمثل البعد الكيفى (النوعى)، ونتيجة اختلاف طول الموجة، للضوء المنعكس من على جسم إلى جسم آخر، فإننا نرى هذا أحمر وذلك أخضر .. الخ.

ويقاس طول الموجة بوحدة قياس تسمى انجستروم angstrom، والذى يبلغ واحد على عشرة ملايين جزء من المليمتر، ويتميز اللون الأحمر مثلا بأن للضوء الساقط عليه، موجات طول كل منها حوالى ٧٠٠٠ انجستروم، وهى موجة طويلة، ويليه فى ذلك اللون الأخضر (حوالى ٥٠٠٠ انجسرام)، ثم الأزرق الذى يتميز بطول موجى قصير (حوالى ٤٣٠٠ انجستروم).

وتتأثر أعيننا بمجموعة واحدة من أطوال الموجات، بين الأشعة تحت الحمراء (infra-red)، والأشعة فوق البنفسجية (ultra-violet)، وفى هذا النطاق ينشأ الإحساس بالرؤية، أما الأشعة الواقعة خارج هذا النطاق، فهى أشعة غير مرئية.

وتستغل المحددات الفيزيائية للإخراج، والمتصلة بسمات الضوء، من حيث الموجة وطولها، فى تفسير عملية الإحساس البصرى بمعالم الصفحة المطبوعة، التى يضطلع المخرج بتقديمها، وذلك على النحو التالى:

(أ) فالصفحة المطبوعة المحتوية على البياض والسواد فقط، دون أى تدرج لونى من خلال الرماديات، تستخدم من الموجة الضوئية الساقطة عليها طولها فقط، والذى يعبر عن بياض الورق من جهة، وسواد الحبر من جهة أخرى، فالورق الأبيض يعكس كل الأشعة الضوئية الساقطة عليه، والحبر الأسود يمتصها، ولا يعكس منها شيئا، ومن هذا الفارق بين اللونين، ينشأ الإحساس برؤية الأشكال السوداء على الأرضية البيضاء.

(ب) أما الصفحة المطبوعة المحتوية على تدرجات رمادية متفاوتة السواد، كالصور الفوتوغرافية مثلا، فإلى جانب استخدام طول الموجة الضوئية، من أجل الإحساس بالبياض والسواد، فإن سعة الموجة هى المسئولة عن إحساسنا بهذا التدرج، والذى يعطى للصورة وضوحا أمام العين، ومن هذه الاختلافات بين درجة رمادية وأخرى، وبين كل هذه الدرجات وبياض الورق، ينشأ الإحساس برؤية الصور الفوتوغرافية المطبوعة على الورق الأبيض.

(ج) وفى المطبوعات الملونة، كالصور الفوتوغرافية مثلا، فإن طول الموجة الضوئية يختلف من لون إلى آخر، كذلك تختلف سعة الموجة من درجة إلى أخرى للون الواحد، وهكذا نرى الأحمر بتدرجاته من القاتم إلى الباهت، والأزرق بتدرجاته من القاتم إلى الفاتح .. وهكذا، ومن كم الألوان المستخدمة والناتجة، ومن كم التدرجات لكل لون، تنشأ أحاسيس بصرية متعددة.

(د) ثم هناك مطبوعات أخرى تثير أحاسيس متباينة، كالطبع بالأسود على ورق ملون، أو بالأحبار الملونة الثلاثة على ورق ملون أيضا، ومن هذه التباينات فى انعكاسات الضوء، من خلال أطوال الموجات وسعاتها، تنشأ أحاسيس بصرية لا نهاية لها.

المبحث الثانى: محددات فسيولوجية

ينشأ الإحساس بالرؤية نتيجة اتصال الموجات الضوئية السابق الإشارة إليها، بجارحة البصر عند الانسان وهى العين.

ورغم أن حاسة البصر تلى حاسة أخرى كالسمع فى بدء استخدامها منذ ميلاد الطفل، على أساس أن الطفل يسمع قبل أن يرى (*)، فإن من الأمور التى لا يمكن إنكارها أهمية العين بالنسبة للانسان أكثر من الأذن، أو أية حاسة أخرى.

وتتكون العين البشرية من عدة أجزاء رئيسية:

(١) القرنية: وتمثل الغطاء الخارجى للعين.

(٢) الانسان: وهى فتحة صغيرة تتسع وتضيق حسب ظروف الرؤية.

(٣) الحدقة: وهى المسئولة عن اتساع الانسان أو ضيقها.

(٤) العدسة: يمر من خلالها الضوء المنعكس على الأشياء المرئية.

(٥) الشبكية: تستقبل الضوء المار من العدسة.

(٦) العصب البصرى: يوصل احساس الشبكية بالضوء إلى المخ.

(٧) عضلات مهدبة: (ذات أهداب) تساعد الحدقة على الاتساع أو الضيق.

وتحتاج العين إلى ضوء أكثر أو أقل، حتى ترى الشئ بوضوح أكثر، ولذلك تتسع الحدقة أو تضيق - وكذلك تفعل بالتالى الانسان - لكى تزيد من كمية الضوء الداخل عبر العدسة، إلى الشبكية، أو تقلله، تماما مثل آله التصوير - أو لنقل أن آلة التصوير مثل العين - حيث نزيد من فتحة العدسة (الديافرام) عندما نلتقط صورة فى مكان ذى ضوء خافت، والعكس صحيح، ولعل الانسان

(*) يذكر البصر دائما فى القرآن الكريم تاليا للسمع ، فقال تعالى فى سورة الاسراء: (إن السمع والبصر والفؤاد. كل أولئك كان عنه مسئولا) صدق الله العظيم.

العادى يلاحظ أن الهرة تضيق حدقتاها فى أثناء النهار، وتتسعان فى أثناء الليل، حتى تتمكن من الرؤية السليمة فى الظلام.

وتتكون الشبكية - ذلك الجزء الحساس الذى يستقبل الضوء - من عدة طبقات، تحتوى إحدى هذه الطبقات على نوعين من الخلايا: عضوية ومخروطية، ففيها حوالى ١١٥ مليون خلية عصوية، وأكثر من ٦ ملايين خلية مخروطية.

والخلايا المخروطية هى المسئولة أساسا عن تسجيل النقط والخطوط الدقيقة والألوان فى الصورة المرئية، أما الخلايا العضوية فتنحصر مسئوليتها فى تسجيل الدرجات الظلية المختلفة للصورة المرئية،أى ما إذا كانت باهتة أو قاتمة.

فإذا ما حاولنا الربط بين كل من الأسس الطبيعية والعضوية، يمكننا أن نستنتج أن الخلايا المخروطية تستقبل الموجات الضوئية على أنها أطوال، يعبر كل منها عن لون معين، فى حين تستقبل الخلايا العصوية الموجات على أنها اتساعات.

ويمكن القول أيضا أن الخلايا المخروطية هى المسئولة أساسا عن قراءة الانسان للكلمات المطبوعة بحبر من أى لون، على ورق من أى لون، فى حين تنحصر مسئولية الخلايا العصوية فى رؤية الدرجات الظلية المختلفة للصور الفوتوغرافية وما شابهها.

وتستقبل أعيننا المرئيات دائما فى مدى زاوية مقدارها ١٨٠ درجة تقريبا، ومع ذلك فإننا نستطيع تحديد الرؤية بدقة فى ثلاث درجات فقط، تقع فى مركز الزاوية الكبرى، وذلك بسبب التكوين التشريحى لشبكية العين وتعطى انسان العين الإدراك التفصيلى للشئ.

وإذا لاحظنا الطريقة التى تسلكها العينان عند قراءة الكلمات فإنهما تقفزان على طول السطر، محدثتين وقفات عديدة على فترات، وعندما تثبتان عند بداية السطر، وتحاولان أن تشاهدا آخره، فالمخ هنا يعلم معنى الحافز و على العموم

لا يستطيع الانسان القراءة إلا فى حدود موضع تركيز الرؤية، أى ثلاث درجات فقط كما سبق القول.

إلا أنه من جهة أخرى فإذا كان البنط المجموعة به الكلمات كبيرا، فإن ذلك يعنى أن الدرجات الثلاث لن تستوعب أكثر من كلمة واحدة مثلا أما إذا كان البنط صغيرا، يمكن إذن أن تستوعب هذه الدرجات نفسها عددا أكبر من الكلمات، إلا أن هذه المسألة لا تؤثر على عملية القراءة - كفهم واستيعاب - إذ أن المخ يدرك معانى الألفاظ بالتداعى لفظا بعد الآخر، ولن يتمكن من إدراك معانى عدة كلمات دفعة واحدة.

وحتى الصورة - أيا كان نوعها - فإن المخ لا يدركها كاملة على علاتها، بل إن العين تمسح منها جزءا بعد الآخر، فى حدود ثلاث درجات أيضا لكل جزء، ويتحدد ترتيب هذه الأجزاء وفقا لاتجاه الحركة داخل الصورة، ووفق النقطة التى اعتادت العين على أن تبدأ بها مسح أجزاء الصورة، وكذلك وفق مدى اهتمام القارئ بمشاهدة تفصيلات الصورة من عدمه.

المبحث الثالث: محددات نفسية

لعلنا الآن أقرب ما نكون إلى الحديث عن «الإدراك» Perception تلك العملية الذهنية، التى تعقب الرؤية، أى إحساس العين بالموجات الضوئية، ذات الأطوال والاتساعات المختلفة، إذ يمكن القول أننا نرى عن طريق العين، ولكننا ندرك عن طريق المخ و الذى تسجل فيه طاقة تماثل التجاوب العصبى، الذى تأثرت به الشبكة.

ويعتبر الإدراك من أهم العمليات التى تؤثر على اتصال الفرد بالعالم الموجود حوله، ويؤمن البعض بأن الفرد هو «جهاز تسجيل سلبى» يقوم باستقبال المنبهات التى تنتقل إليه من حواسه، ليتم تخزينها فى عقله، أى أنه ليس له دور نشط فى تشكيل ذلك الإدراك.

فى حين يرى البعض الآخر أن الإدراك يأتى من الفرد أساسا، وليس من الظروف المحيطة به، فالفرد هو الذى يفرض أو يحدد ما سيأخذه من المنبهات الموجودة فيما حوله، وحتى إذا ما قرر التعرض لمنبهات معينة، فإنه لا يرسخ فى ذاكرته منها، إلا ما يتفق مع ميوله واعتقاداته واتجاهاته.

ورغم أن الاحساس البصرى والإدراك عمليتان متعاقبتان، لا يفصل بينها من الوقت إلا بضع أجزاء من ثوان، فإن ثمة اختلافات جوهرية فيما بينهما.

(١) إدراكات الانسان هى مزيج من أحاسيسه، فللشئ لونه ومذاقه ورائحته وملمسه، وهذه هى الأحاسيس، وعندما يتوصل الانسان بحواسه إلى هذه الصفات، نقول أنه قد أدركه.

(٢) والإدراك هو تكرار الإحساس، فعندما يستقبل الطفل أى منبه لأول مرة، فهذا هو الإحساس، وعندما يتكرر هذا الاستقبال يتحول إلى إدراك.

(٣) والإحساس ليس إلا خبرات لا معنى لها، فإذا ما أصبح لدى الانسان معنى - أى معنى - تتحول إلى إدراك.

(٤) وبالتالى إذا لم يضف المخ شيئا من الذاكرة، توقفت المسألة عند حد الإحساس، أما إذا أضاف شيئا، فإنه يصبح إدراكا.

(٥) وتترك كل خبرة حسية نوعا من البقايا فى النظام العصبى للانسان، وتساعد هذه البقايا على إعادة الحياة للخبرة، إذا ما فقد المخ المنبه، ويسمى علماء النفس هذه الخبرة بالتصور أو الفكرة، وتضيف القدرة على امتلاك تصورات أو افكار قدرا كبيرا من الإدراك.

ويعتبر «الشعور» Feeling جانبا آخر من عملية الإدراك فهناك منبهات معينة تعطى شعورا بالسعادة أو التعاسة أو القلق، فالخبرة الإدراكية المرتبطة بزيارة طبيب الاسنان مثلا، تتضمن نوعا من الاستدعاء للخبرات السابقة المماثلة، وهى عدم الرضا، فى حين تعطى الخبرة الجمالية لدى سماع سيمفونية شعورا بالغبطة.

وتتضمن عملية قراءة المطبوعات - أو الاطلاع عليها - عددا كبيرا من المدركات، فإن رؤية العين للحروف، تجعل القارئ يستدعى على الفور أشكال الحروف الابجدية التى تعلمها فى الصغر، بل ويستدعى أيضا نطقها، وهنا نقول أنه قد أدرك كل حرف على حدة، وعندما يكمل قراءة كلمة، يستدعى التصور المرئى الخاص بها، فيكون بذلك قد أدرك معنى الكلمة، فإذا فرغ من قراءة بعض كلمات متجاورة يكون قد استدعى عددا منسجما من التصورات، تجعله يدرك المعنى الإجمالى لهذه الكلمات .. وهكذا.

وللشكل الذى يقدم به المحتوى فى هذه المطبوعات، دور بارز فى خلق ظروف مواتية - للإدراك، بمعنى أنه إذا كانت الصفحة هادئة، بسيطة، واضحة، فإن ذلك يجعل القارئ يستدعى الخبرات السابقة المماثلة وهى الراحة، مما يمهد السبيل نحو إدراك أسرع وأعمق لهذا المحتوى، والعكس صحيح.

وللميول الإدراكية لدى البشر نوعان:

(١) ميول يشترك فيها أغلب الناس، لأنها ميول ترتبط بالحواس وخصائص كل منها، والتى لا تختلف كثيرا من شخص سليم إلى آخر، وهناك أمثلة عديدة على ذلك النوع من الميول، نذكر منها:

(أ) تجميع الأجزاء فى أنماط فعندما نتعرض لعدد كبير من المنبهات المختلفة، نحاول لا إراديا أن نجعل لها معنى، بتجميعها على أساس من التماثل أو التوازن أو التناسب.

(ب) التفرقة بين الأشياء بإدراكها على خلفياتها فالمطبوعات بصفة عامة، والكتب على وجه الخصوص، تقدم لنا حروفا سوداء نقرأها بكل يسر وسهولة.

(ج) الإغلاق (الميل إلى الوصل) فنحن نميل إلى ملء الفجوات التى تظهر فى الأشكال الناقصة، حتى يتسنى لنا أن نراها كاملة .

(٢) الميول الإدراكية التي تختلف من شخص إلى آخر، وهى تلك التى تخرج عن حدود الحواس، وتدخل فى دائرة المخ، وما يحمله من خبرات وتجارب مختزنة فى الذاكرة، وترجع هذه الاختلافات إلى ثلاثة عناصر رئيسية:

(أ) تخصيص المعانى وإعطاء الصفات.

(ب) الخروج بتوقعات.

(ج) العاطفة.

ولعله من الواضح أن النوع الأول من الميول الإدراكية يتصل أساسا بشكل المطبوع، سواء بالنسبة لتصميمه أو طباعته، فلا جدال أن الناس جميعا يفضلون الحروف الواضحة، والطباعة المتقنة، والورق الأبيض الناعم .. الخ، فى حين يتصل النوع الثانى من هذه الميول بالمحتوى إذ يختلف القراء فى:

(أ) التعرض لموضوع صحفى ما دون غيره من الموضوعات.

(ب) فهم المحتوى الجوهرى لهذا الموضوع أم لا.

(ج) الاقتناع بما ورد فيه من آراء، أو تصديق ما جاء فيه من معلومات أم لا.

(د) تذكر هذه الآراء والمعلومات وإمكان استرجاعها فى أى وقت أم لا.

ذلك أن هذه الاختلافات تعود إلى تباين الميول والثقافات وأنماط الشخصية من فرد إلى آخر، حتى ولو كانا فى المجتمع نفسه، بل فى الأسرة نفسها، بل وحتى بالنسبة للفرد نفسه من وقت إلى آخر، ومن مكان إلى آخر.

خداع البصر:

وعلى الرغم من وجود كثير من الميول الإدراكية المشتركة بين الناس جميعا، فإن عملية الإدراك نفسها قد تختلف بالنسبة لكل الأشخاص، أو بالنسبة لبعضهم، ذلك أن العين المسئولة عن الرؤية قد تتعرض لأنواع من الخداع،

الناجمـة عن بعض السـمـات التشـريـحـيـة فى ذاتهـا، أو اختـلاف زاوية الرؤية من شخص إلى آخر، أو اختلاف الطريقة التى يدرك المرء بها الشئ.

وليس خداع البصر موضوعا حديثا، برغم أن دراسته والكتابة عنه جد حديثة، فقد اشتهر عن الاغريق، منذ حوالى ٢٥٠٠ سنة، مهارتهم فى فن العمارة، وكان مما عرفوا بـه فى هذا الفن، ما تتميز به عمارتهم من خطوط مستقيمة بسيطة، رغم أن هذه المبانى لم تكن تحتوى فى الحقيقة على أية خطوط مستقيمة!.

فقد أدركـوا بخبرتهم الطويلة فى هذا الفن أن العين تنخدع أحيـانا عند رؤية الأشياء، فالخطوط المنحنية تبدو لعين الرائى - من زوايا معينة - مستقيمة، ولذلك أحنوا خطوط مبـانيـهم ومعـابدهم، بطريقة تجعلهـا تظهـر تمامـا، مما يوضـح كم أتقن المهندسون الأغريق فن خداع البصر.

وعلى ذلك يمكن استخلاص تعريف مبسط لخداع البصر بأنه:

«بـعـض الظروف التى تضلل الإدراك الطبـيـعى، وتمـنـع إطـلاق الأحـكـام الحقيقية».

ولخداع البصر فى رأينا نوعان أساسيان، وفق المسببات التى تؤدى إليه:

(١) خداع بصر طبيعى:

(أ) إذ كـثـيـراً مـا تحدث ظـاهـرة إنكسـار الضـوء، الذى هـو سبب الرؤية، وذلك عـنـد مـروره مـن مـادة إلى أخرى، ومن هنا تبـدو العـصـا المستـقـيـمـة، عند غـمـر جـزء منهـا فى المـاء كـمـا لـو كـانت مكسـورة عند نقطة التـقـاء المـاء بالهـواء. وذلك نظراً لاختـلاف سـرعـة الضـوء فى الهـواء، عن سرعـتـه فى المـاء.

(ب) ونتيجة إنكسار الضوء أيضا تحدث ظاهرة «السراب»، أى أن ترى العين بحيرة من الماء على مسافة بعيدة، فإذا ما اقترب منها الانسان اكتشف

أن الأرض جافة تماما، ويحدث ذلك نظرا لأن الطبقات الباردة من الجو تكسر أشعة الشمس الدافئة فى زوايا مختلفة، وعندما تمر هذه الأشعة المنكسرة خلال كلا الطبقتين (الباردة والدافئة) فى زاوية صحيحة، ينتج ما يمكن أن يرى على أنه لمعان الماء.

(ج) ومن الخداع الطبيعى للبصر أيضا طبيعة العين ذاتها كأداة للرؤية، فعندما يقترب الشئ المرئى من العين اقترابا شديدا، فاننا نرى هذا الشئ مزدوجا، (كأنه اثنان لا واحد)، وتفسير ذلك أن الرؤية تتم بالعينين معا فى وقت واحد، مما يعطى الشئ المرئى تجسيدا، ولما كانت كل من العينين تنظر إلى الشئ من زاوية مختلفة، ولما كانت المسافة بين انسانى العينين حوالى ستة سنتيمترات، فإن الاقتراب الشديد للشئ من العينين يجعله مزدوجا، لازدياد الفارق بين زاويتى الرؤية.

(د) كذلك فإنه عندما تزداد نسبة الأتربة أو الرطوبة فى الهواء الجوى، من الأشياء البعيدة لا تبدو بالوضوح الكافى، بل قد تختفى تماما (مثلما يحدث فى حالات الشبورة المائية)، أما إذا كان الجو صافيا، فإن الأشياء البعيدة نفسها، تبدو واضحة تماما، رغم بعدها بل قد تبدو أحيانا أقرب مما هى عليه.

(٢) خداع بصر أدراكى:

(أ) **الاحساس بالحركة من السكون:** فنحن نشاهد فى الأفلام السينمائية أشخاصا يتحركون، وهذه الحركة الظاهرة فى الحقيقة لا وجود لها، بل تنتج من تتابع عدد كبير من الصور الثابتة الساكنة.

وتفسير ذلك ببساطة هو أن عملية إدراك أى صورة ساكنة على شبكية العين تستغرق من ١ على ٥٠ إلى ١ على ٢٥ من الثانية، فى حين

يستغرق عرض كل صورة من الفيلم السينمائى ١ على ٦٠ من الثانية، ولذلك لا يحس المشاهد بتغيير فى الصور الساكنة، لأنه لا يكاد يدرك كل صورة منها على حدة بل يحس دائما بالحركة.

(ب) **خداع الشكل والأرضية:** ولعل أشهر الأمثلة على ذلك صورة «الكأس والوجهان» فعندما ينظر الشخص إلى هذه الصورة، قد يدركها على أنها كأس أبيض مفرغ على أرضية سوداء، فى حين قد يدركها شخص آخر، على أنها ظل أسود لوجهين على أرضية بيضاء، ويرجع الاختلاف فى الإدراك إلى الطبيعة الذهنية لكل شخص، ومدى عمق تجاربه وخبراته الإدراكية.

(ج) **ظاهرة المكعب المائل :** فإذا رسمت مكعبا مفرغا، كأنه مصنوع من الزجاج، فقد يدركه الرائى على أنه معتدل، ويدركه آخر على أنه مائل.

(د) **خداع الالتقاء والانفراج:** فعندما نرسم خطين متساويين متوازيين، ونرسم على طرفى الخط الأول زاويتين، يلتقى بهما الطرفان من الخارج، وعلى طرفى الخط الثانى زاويتين، يلتقى بهما الطرفان من الداخل، فإن الخط الأول يبدو كما لو كان أطول قليلا من الخط الثانى.

(هـ) **خداع التماس:** فعندما نرسم دائرتين متساويتى المساحة، ونجعل إحداهما تمس ضلعى زاوية من الداخل، فإن هذه الدائرة تبدو أكبر من الأخرى.

(و) **خداع المحيط:** فإن رسم كرتين سوداوتين متساويتين، تحيط بأحدهما دائرة كبيرة، وبالأخرى دائرة صغيرة، تجعل الكرة الثانية أكبر من الأولى.

(ز) خداع الرأسى والأفقى: فإذا رسمنا خطين متساويين، أحدهما رأسى والآخر أفقى، فسيبدو الخط الرأسى أطول من الأفقى.

وقد كان من الطبيعى أن تتأثر الصحافة بعلم النفس الحديث وتنتفع بأبحاثه ونتائجه كما تأثرت به سائر العلوم والفنون الأخرى، وتقوم الصحافة الحديثة فى تحريرها على أسس نفسية ودراسات تجريبية هامة، حتى أن بعض الصحف قد أنشأت أقساما خاصة للبحوث فى هذا المضمار. وما دامت الصحيفة وسيلة للتأثير فى القارئ، فلابد من دراسة نفسية هذا القارئ لنجاح عملية التأثير وقد وجد أن أهم العوامل النفسية هى:

أولا: السن: فالشباب يميل إلى التجديد فى الموضوعات الصحفية والإخراج، ولكن الشيوخ لا يطيقون هذا التجديد ويفضلون عادة الإخراج التقليدى المحافظ. وهم لا ينظرون بعين الاحترام إلى «البدع» الإخراجية، ويرون أن الإخراج «العمودى الرأسى» - على قدمه - أكبر دليل على الوقار والأمانة. وغنى عن البيان أن الأطفال لهم لونهم الخاص فى الإخراج الصحفى الذى يعتمد على الصور والألوان اعتمادا كبيرا.

ثانيا: اتجاهات الرأى: ولابد من العناية بدراسة الاتجاهات العامة لقراء الصحفية، بحيث يتمشى مضمون التحرير وفن الإخراج مع هذه الاتجاهات. وينبغى أيضا أن تتكرر عملية قياس هذه الاتجاهات وتعديل الخطة الإخراجية بناء عليها.

ثالثا: أذواق القراء: ولاشك أن أذواق القراء تختلف اختلافا كبيرا، ولابد أن ينعكس ذلك فى طرق الإخراج. فصحيفة الطبقة العاملة مثلا لابد أن تختلف فى مضمونها وشكلها عن صحيفة القضاة أو الأطباء مثلا. وقد نستعمل الألوان والعناوين

الكبيرة والصور فى الصحيفة الأولى أكثر من استعمالها فى الصحيفة الثانية.

رابعا: العقلية: وتتحكم فى تحديد عقلية القراء عدة عوامل أهمها الوراثة والبيئة والتربية وغيرها. فعقلية الطبقات المثقفة وهم قراء الصحافة الرفيعة quality غير عقلية الطبقات غير المثقفة وهم قراء الصحافة الشعبية popular. وإذا كان إخراج الصحافة الرفيعة كالتايمز Times الإنجليزية والنيويورك تايمز New York Times الأمريكية إخراجاً رأسياً تقليدياً، فإن إخراج الصحف الشعبية من النوع الأفقى horizontal المتجدد مع استعمال العناوين الضخمة والصور والألوان وغيرها.

خامسا: العادات القرائية: ولابد أن يعنى قسم الإخراج الصحفى بدراسة عادات القراء عند الاطلاع على الصحيفة. فهناك فريق يكتفى بالمرور السريع على العناوين عامة ثم يتخير ما يهمه من الأخبار ليقرأها بإمعان كما يفعل رجال الأعمال مثلا. وهناك فريق آخر من القراء يطلع على مقدمات الأخبار Ieads بالإضافة إلى العناوين. وثمة فريق ثالث يهتم بالنواحى الأدبية والفنية أكثر من النواحى السياسية وهكذا. فعلى قسم الأبحاث أن يوالى دراسة عادات القراء، حتى يتمكن المخرج الصحفى أن يعدل من خطته وفقا للنتائج التى يصل إليها. هذا مع العلم بأن المحافظة على البناء العام للصحيفة أمر جوهرى للغاية لأنه يكون شخصيتها بوجه عام.

واستعمال الألوان فى الصحافة من أهم الموضوعات التى تدرس دراسة نفسية. فمن الثابت أن الألوان تثير انتباه القراء وتخلق أثرا محببا لأول وهلة، وعندما تستعمل فى الإعلانات تكسبها جمالا وتقوى التعبير الواقعى. ولكننا نجد من جهة أخرى أن الإسراف فى استعمال الألوان يؤدى إلى عكس الغرض المنشود. وقد أثبت لوكاس Lucas وبريت Britt أن ازدحام الألوان يقلل من التباين والإبراز، وبذلك

تنعدم قيمة التلوين. ويمكن القول بأن الإسراف فى الألوان يجعل الطباعة السوداء أكثر لفتا للنظر.

وقد وجد أيضا أن استعمال الألوان بكثرة فى العناوين المثيرة وغيرها يكون أشبه شئ بالصخب المزعج الذى يثير إثارة غير هادفة لا معنى لها، فالمخرج الصحفى الناجح لا يستعمل اللون لغرض الإثارة فى ذاتها، وإنما للابراز والدلالة أما إذا انتشرت الألوان بلا ضابط فإن الصحيفة تفقد توازنها وتأثيرها. فالموسيقى الجميلة تبدأ هادئة وتحمل مشاعر المستمع فى شوق حتى النهاية ويمكن حينئذ الارتفاع بطبقة النغم، أما إذا بدأت صاخبة واستمرت صاخبة فيستحيل الوصول بها إلى مواضع التأكيد والابراز وغيرها. والطبيعة نفسها لا تسرف فى الألوان: فقوس قزح لا تراه إلا نادرا، وإلى جانب كل زهرة زاهية اللون ملايين الزهور العادية والأوراق الخضراء. ولو طغت الزهور الزاهية على غيرها لما لفتت أنظارنا وكذلك الألوان فى الصحافة تفقد قيمتها عند الإسراف فى استعمالها.

ويعنى المخرج الصحفى كذلك بالارتباطات النفسية للألوان . فهو يعلم مثلا أن الألوان الحمراء والبرتقالية تنم عن معانى الدفء والعاطفة والحرب والخطر وغيرها، فالدم والنار لونهما أحمر والشمس وهى مبعث الدفء والضوء والحياة كرة ملتهبة وضاءة غنية بالألوان الحمراء والبرتقالية والضوء. فلا غرابة، إذن، أن ترتبط الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية بالعاطفة والدفء والحياة.

أما الألوان الزرقاء فتنم عن الهدوء والسكون والبرودة. فالماء لونه مائل إلى الزرقة وكذلك السحاب. فإذا أردنا استعمال الألوان فى إعلان عن الثلاجات مثلا وجب أن يكون اللون مائلا إلى الزرقة. أما إعلانات المدافئ مثلا فتناسبها الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية. والألوان البيضاء والزرقاء والخضراء تنم عن الطهر والنقاء، بينما تعبر الألوان الأرجوانية عن الخصوبة والرخاء. ولكن لا ينبغى أن يعتبر المخرج الصحفى هذه الارتباطات قوانين قاطعة بل لابد أن يجرب ويختبر بنفسه.

الفصل الثالث

تصميم الصفحة المطبوعة

يعتقد الكثيرون أن كلمة «تصميم» تحمل معنى كهنوتيا غامضا، لا يستطيع أحد الاقتراب منه، وبالتالى فهناك تصور شائع بينهم، أن أحدا منهم لا يمكنه ممارسة التصميم، مع أن الحقيقة التى لا مراء فيها، أن كلا منا يمارس التصميم يوميا، دون أن يشعر، إنه يشبه عملية اختيارنا ملابسنا عند الخروج، تحتاج قرارات تتصل بالتصميم، فلابد أن يسأل كل منا نفسه قبل ارتدائه لثيابه: إلى أين مقصدى؟ وماذا سأفعل هناك؟ من سوف يرانى؟ وما الانطباع الذى أريد أن أتركه عندهم؟.. فهل أنت ذاهب مثلا فى مهمة رسمية خاصة بالعمل؟، أم إلى حفل عشاء؟ أم إلى مباراة رياضية؟.

ويتضمن تصميم المطبوعات بصفة عامة تفكيرا مماثلا: فما هى المطبوعة التى سوف أصممها؟، من الذى سيقرأها؟ وأين سيقرأها؟ وما هى النتائج التى يجب أن تحصل عليها؟.. وهكذا، فإن تصميم جريدة يومية اخبارية، يختلف عن تصميم جريدة نصفية رياضية، عن مجلة نسائية للأزياء، عن نشرة لمصنع أدوية، عن مطوية توزع على عملاء مطعم، عن ملصق إعلانى سوف يعلق فى الميادين...إلخ.

وبرغم الاختلافات الواسعة بين هذه المطبوعات، من حيث الأهداف، والجمهور الموجهة إليه كل منها، والطبيعة الخاصة التى تنفرد بها...إلخ، فإن مبادئ عامة فى التصميم، يجب الإلمام بها أولاً، تتصل بمكونات المطبوعة من حيث التصميم الشكلى، وبالأسس العامة التى يبنى عليها التصميم الناجح، ثم تدريب العين واليد على تذوق كل من هذه الأشكال المطبوعة وإنتاجها. وهذا ما سنحاول عرضه فى هذا الفصل.

المبحث الأول : مكونات التصميم :

قبل الخوض فى هذه المكونات بالتفصيل، لابد أن نتحدث عن الوسط الذى تعمل فيه مكونات التصميم، أو فلنقل إنه الهدف المرحلى (المبدئى) للتصميم، وهو «الجاذبية» (attraction) ، التى تعنى: قوة الشد المباشر، الناتج من طاقة قوية، تنشأ إما من مجال طاقة طبيعية ذاتية عالية، كإضاءة قوية مثلا، أو من موضوع فيه تباين قوى بين أشياء مرئية، وتختلف درجة الجاذبية من مطبوعة إلى أخرى، فالصحف اليومية مثلا ارتبطت بقرائها منذ سنوات، فليس مطلوبا منها أن تحقق الجاذبية بدرجة كبيرة، إلا على مستوى كل صفحة على حدة، بجذب البصر إلى أخبار معينة، أكثر من سواها.

وتتحقق الجاذبية بصفة عامة فى المطبوعات بعدد من الوسائل، من أبرزها:

* التباين بين العناصر التى تشترك فى تكوين (بناء) تصميم واحد.
* الضخامة غير المتوقعة لأحد هذه العناصر، وليس لكلها طبعا، طبقالمبدأ التباين.
* الوضع فى أبرز مكان من التصميم، وهو المركز البصرى.
* الشد الفراغى، والذى يعنى القرب المكانى بين عناصر البناء.
* التشابه فى تجميع هذه العناصر من أوجه محددة، لاتتعارض مع مبدأ التباين.

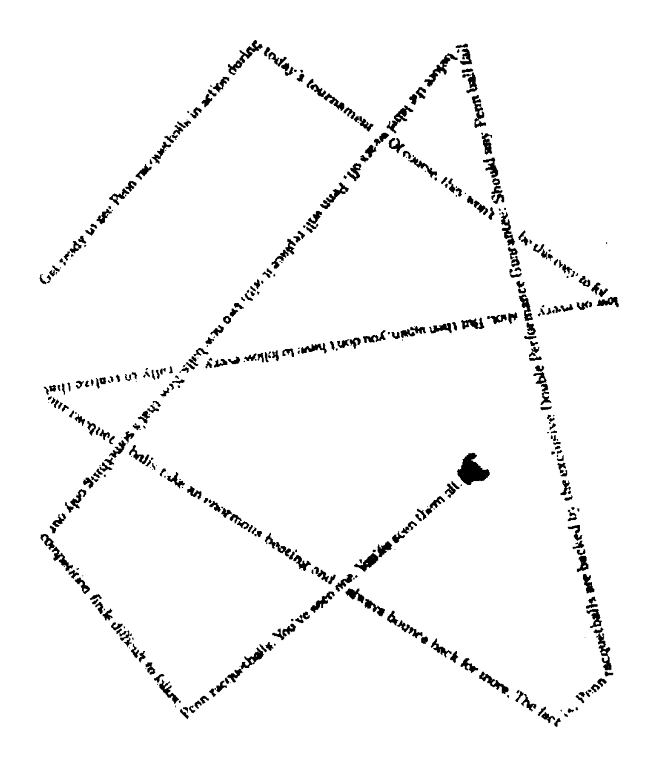
وكلما اشتدت حدة المنافسة بين هذه المطبوعة ومثيلاتها، احتجنا إلى تحقيق درجة أعلى من الجاذبية، فلكى تنجح وسط سوق مزدحمة بالمطبوعات، يتنازع كلها على جذب أبصار القراء، لابد أن تكون «مختلفا وغير عادى ومبهراً»، ولنأخذ مثالا بسيطا على ذلك، ففى جريدة يومية، يغلب عليها اللون الرمادى، نتيجة لتراكم نصوص الأخبار والموضوعات، فإن عددا كبيرا من الإعلانات المنشورة بها سوف تتنازع للاستحواذ على أبصار القراء، أكثر من غيرها، صحيح أنه يمكن تحقيق ذلك، إذا اختار المعلن الصفحة الأولى مثلا، أو صفحة داخلية كاملة، أو من خلال التلوين...إلخ، لكن إعلانا آخر سوف يختار أسلوبا مختلفا، وبحجم قد لا يتميز بالضخامة.

فإذا وضع المصمم هدف تحقيق الجاذبية نصب عينيه، فإنه سوف يجيد التعامل بكل تأكيد مع مكونات التصميم، التى هى فى حقيقة أمرها وسائل عديدة، يمكننا بها أن نحقق الجاذبية المنشودة فى المطبوعة. على أن الأمر أيضا ليس بهذه البساطة، فإنه يقتضى كذلك دراسة المطبوعة نفسها التى يقوم بتصميمها: طبيعتها، سياستها، أهدافها، جمهورها...إلخ، وأن يدرس كذلك مثيلاتها فى السوق نفسها، بحيث يكون قادرا دائما على تقديم المختلف وغير العادى والمبهر.

المطلب الأول : الخط Line :

هو أحد المكونات الأساسية للتصميم، ونحن نراه يوميا فى حياتنا، نراه مستقيما فى العصا، منحنيا فى شكل الهلال أو رقاب البجع، متعدد الانحناءات فى الثعابين. وقد يكون الخط المرسوم فى أى تصميم رقيقا، سميكا، منقطا. وهو يستخدم لتحقيق وظائف متعددة فى التصميم: فالخطوط تقوم بالتنظيم، كما فى كتب التلوين للأطفال، أو بالتوجيه كتعليمات المرور بالسير فى هذا الاتجاه، أو بالفصل كما نفعل عند عزل الموضوعات على الصفحة المطبوعة، وقد تقوم أيضا بالتحكم فى المشاعر، فالخطوط المنكسرة المتوجهة للبرق تشعرك بالعنف، وقد تحقق الخطوط ايقاعا، كما فى قضبان السور الحديدى.

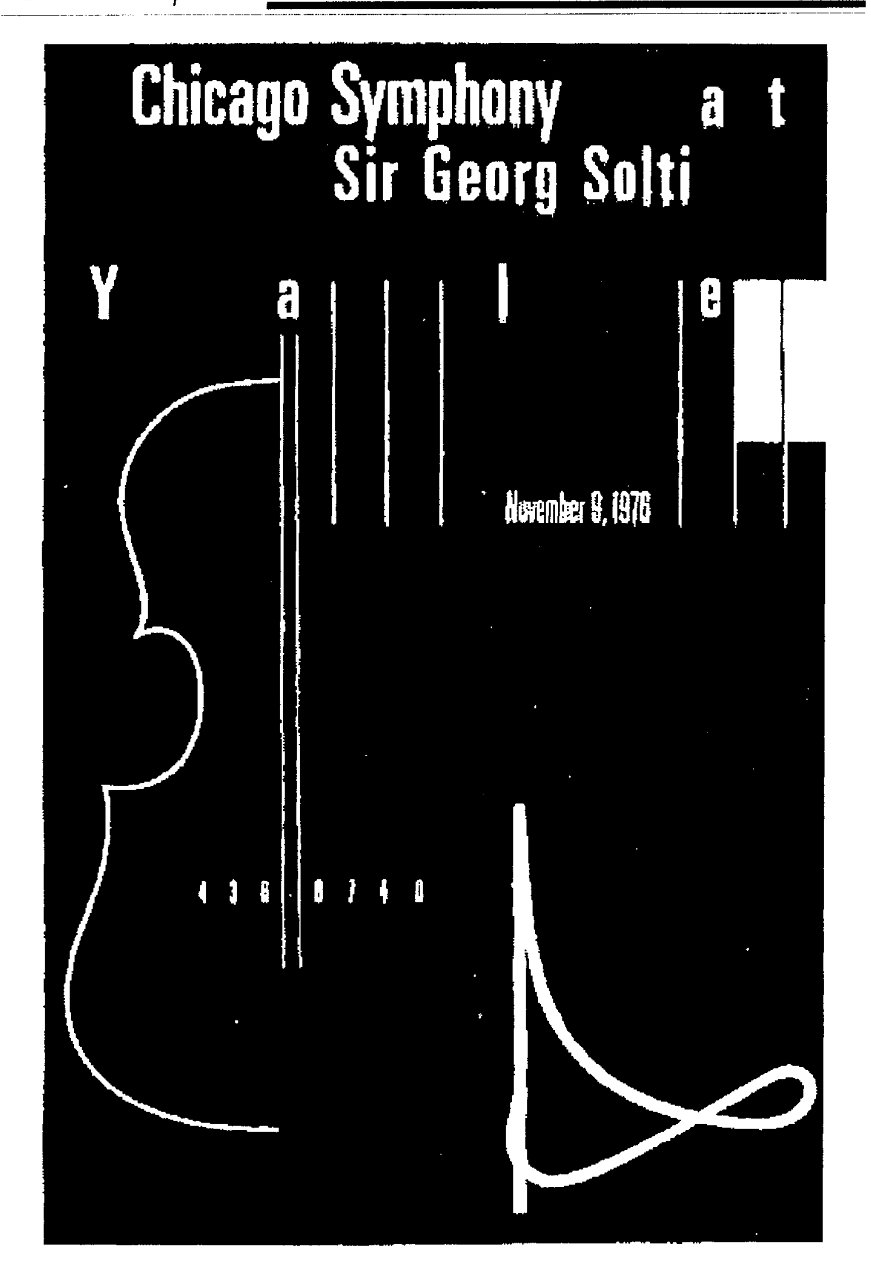
ويوضح الشكل رقم (١-٣) نموذجا طريفا لاستخدام الخط المستقيم المنكسر، فى تصميم إعلان عن أحد أنواع كرات التنس، فقد وضع المصمم نصه الإعلانى على هذا الخط، متوهما أنه يمثل الاتجاه الذى سارت فيه الكرة، بعد ضربها بقوة فى أحد أضلاع الإعلان، حتى وصلت إلى مكانها، ونلاحظ أن النص فى هذا الاتجاه يقود عين القارئ إلى جسم السلعة (عند الاستخدام)، تدعيما للصلة بين الكرة، والضربة الساحقة لها، والتصميم بوجه عام يجذب العين نحو متابعة النص، رغم إمالته وقلبه فى بعض الأحيان.



(شكل ١-٣)

أما الشكل رقم (٢-٣) فيقدم نموذجا لاستخدام الخطين المستقيم والمنحنى، فى تصميم هذه النشرة، عن إحدى الحفلات السيمفونية، ونلاحظ أن الخطوط المستقيمة تلعب دورا فى توجيه عين القارئ من العنوان أعلى النشرة، إلى بعض التفاصيل الأخرى أسفلها (رقم التليفون مثلا)، كما نلاحظ أن الخط المنحنى فى أقصى اليسار، أعطى التصميم برمته رقة ووداعة، تناسب الموسيقى. وفى كلا النوعين من الخطوط نستطيع أن نلمح قيامها بتجسيد بعض الآلات الموسيقية، كأصابع البيانو فى الخطوط الرأسية المستقيمة، والكمان فى اليسار. ولا تنس أن هذا التصميم يحقق قيمة الإيقاع (أنظر المبحث الثانى)، والتى قطعا تناسب النشرة الموسيقية.

ويستطيع مصمم المطبوعات أن يستخدم الخطوط بصفة أساسية فى:



(شكل ٢-٣)

١- **تنظيم المعلومــات :** عندما توضع خطوط رأسيـة بين الأرقام فى الجداول الإحصائية مثلا.

٢- **الابراز :** عندما يوضع خط أفقى أسفل أحد سطور العناوين.

٣- **ايجـاد صلة بين المعلومات:** مثلما نضع خطا منقوطا فى فهارس الكتب بين عنوان الفصل ورقم الصفحة.

٤- **تحـديد الشـكل:** عندما نجمع النص جمعا محيطيا (contour) يمـثـل حواف أحد الأشكال.

٥- **تمييز الشكل:** بوضع خط يحيط بالصورة من جهاتها الأربع.

٦- **خلق أعمدة:** بوضع خطوط رأسية بين أعمدة الصفحة.

٧- **صنع رسم بيــانى:** فالعنصر الذى يمثل التطور أو التغير عبر محورى الرسم، ليس إلا خطا ، أيا كان نوعه.

٨- **خلق إيقــاع:** من خلال رسم عدد من الخطوط، مختلفة السمك، ومختلفة الفراغات بينها .

٩- **خلق الحركـة:** أى توجيه عين القارئ من نقطة إلى أخرى عبر التصميم، وأفـضـل الخـطـوط التـى تـؤدى هـذه الوظيـفـة، المسـتـقـيم الذى يـوضع قطريا .

١٠- **بث الشعور:** فالخط المستقيم يستخدم للتعبير عن الغلظة والخشونة، فى حـين أن المنحنى يسـتـخـدم فى حـالات التـركـيـز على الرقـة والنعـومـة والوداعة.

المطلب الثانى : الشـكل Shape :

لكل شئ فى هذه الحياة شكل، أى طول وعرض، ونحن نعلم أطفالنا التمييز بين الأشيـاء، من خلال التعرف على أشكالها ، فنقول لهم: هذه تفاحة وهذه كمثرى،

وهم فى الوقت نفسه يرسمون أشكالا هندسية بسيطة، يصورون بها عالمهم، فالدائرة سوف تكون الشمس مثلا، وعندما يبدأون فى القراءة، فإنهم سرعان ما يكتشفون أن للحروف أشكالا مختلفة، فهذا الشكل يمثل (ب) مثلا، وذاك يمثل (خ) ... إلخ.

أما فى التصميم، فلا تزال الأشكال - وسوف تظل - وسيلة لتحديد الأشياء، ولكنها فى الوقت نفسه تمثل اتصالا، يحمل أفكاراً معينة إلى المتلقى، فعند تصميم شعار لإحدى الشركات مثلا، يمكن أن تكون الدائرة معبرة عن الكرة الأرضية، فى حال كون الشركة دولية.

والملاحظ فى تكوين الأشكال، أنها يمكن أن تكون جاذبة للبصر، فقد اعتاد القراء على مشاهدة الصور الفوتوغرافية مستطيلة، فإذا تمثلت الصورة فى شكل نجمة مثلا، فإنها تستوقف النظر، كذلك فإن وضع سطور النص بشكل معين، بدلا من العمود الرأسى التقليدى، يضيف بعدا جديدا إلى التصميم.

ويصنف الخبراء المحدثون الأشكال فى ثلاثة أنواع مختلفة، هى:

(أ) **الأشكال الهندسية:** كالمثلث والمربع والمستطيل والدائرة، وهى نظامية البناء، وهذا يعطيها قوة كبيرة فى هيكلة التصميم.

(ب) **الأشكال الطبيعية:** كالحيوان والنبات والإنسان، وهى غير نظامية، بل عشوائية التكوين، فإذا صنعنا فاصلا طويلا بين موضوعين، على شكل ساق شجرة اللبلاب، فإنه يعطى شعورا بالحيوية والمشاعر الفياضة.

(جـ) **الأشكال التجريدية:** وهى تعديلات مبسطة للأشكال الطبيعية.

ويستطيع المصمم من خلال الشكل أن يحقق مايلى:

١- قطع الصورة بطريقة مثيرة: كالشكل البيضاوى غير المألوف مثلا.

٢- التعبير عن فكرة: فشكل القلب يمثل فكرة الحب.

٣- تشكيل النص بطريقة مثيرة: على أن تكون ملائمة للمضمون.

٤- محاولة خلق هيئة جديدة للمطبوعة: باستخدام القطع المربع أو المثلث، بدلا من المستطيل.

٥- تدعيم الشكل الرباعى خلف النصوص: من خلال وضع النص على أرضية رمادية باهتة أو ملونة.

٦- التلاعب بأشكال الحروف: مثل تحويل حرف (A) إلى الشكل المثلث مثلا.

٧- ربط المطبوعة بالموضوع: ففى نشرة عن شركة هندسية مثلا، يحسن استخدام الأشكال الهندسية، وفى نشرة عن حديقة الحيوان، يحسن استخدام الأشكال ذات الخطوط المنحنية، ولاسيما الأشكال الطبيعية.

٨- ربط عناصر التكوين بعضها ببعض آخر: من خلال توحيد الأشكال على الصفحة، أو على كل صفحات المطبوعة، كأن تأخذ الصورة شكلا مربعا، ويوضع نص قصير داخل إطار مربع، وتستخدم فواصل مزخرفة مكونة من مربعات... إلخ.

المطلب الثالث : الملمس Texture :

إنه مظهر السطح، أو حتى الإحساس بهذا المظهر، ولولا الملمس لأحسسنا بكآبة الأشياء من حولنا، ولنا أن نتخيل شجرة مثلا، دون قشورها الخشنة، ويستطيع الملمس أن يضيف إلى التصميم بعدا ثريا بالمعانى، المناسبة حتما للموضوع، أو حتى لدلالته الرمزية.

وللملمس أساسا نوعان رئيسيان فى التصميم :

* ملمس حقيقى (ملموس): يمكن لمسه من خلال أنامل الشخص على الورقة المطبوعة، كأن نطبع الحروف بارزة عن سطح الورقة

(embossed)، أو عندما نستخدم ورقا خشنا - عن عمد - فى الطباعة.

* ملمس مرئى (غير ملموس): فهناك طرق لمعالجة العناصر المطبوعة، بحيث تعطى خداعا للبصر بوجود ملمس معين، مع أنه فى واقع الأمر غير موجود، مثلما نطبع ورق الحائط طباعة تعطى ملمس الخشب، ناهيك عن اللون، ومن الأنواع الهامة للملمس المرئى، نقش مساحة من الورق المطبوع بنقشة واحدة متكررة، إن الايقاع الناتج عن هذا التكرار، بألوانه المتكررة ودرجاته، تعطى ملمسا شبيها بنقوش الثوب، وتصلح هذه الطريقة فى صنع الأرضيات على بعض الصفحات. وتتعدد دلالات هذا الملمس، وفقا لنوع النقوش المستخدمة، فإن استخدام زهرة مثلا، يختلف عن استخدام قلم، أو طائرة، أو قلب...إلخ.

ويستطيع المصمم توظيف الملمس فى النواحى التالية:

١- إيجاد علاقة بين الشكل والأرضية: كاستخدام أرضية ذات ملمس مرئى، معتمد على نقشة الزهور، بحيث تحيط هذه الأرضية بصورة فوتوغرافية لبعض الزهور أو النباتات.

٢- إعطاء المطبوعة مذاقا خاصا: فاستخدام ورق شديد الخشونة - عن عمد - يعطى انطباعا بالحماس، وربما العنف.

٣- خلق التباين: مثلما نضع لونا يحيط بصورة ذات ملمس خشن، أو بنص قصير من الحروف.

٤- خداع البصر: من خلال خلق ملمس مرئى معين، ليس له وجود فى الواقع.

٥- إثارة المشاعر: فاستخدام صورة لنباتات مثلا، يختلف عن استخدام صورة لأوانٍ زجاجية، أو حديد تسليح.

٦- إعطاء الإحساس بالثراء والعمق.

٧- إضفاء الحيوية والنشاط.

المطلب الرابـع : الفـراغ Space :

إنه المسافة أو المساحة بين الأشياء أو حولها، فلا يكفى لنجاح التصميم أن نجيد تحديد أوضاع العناصر فى أماكن معينة، ولكن لابد أيضا من تحديد علاقاتها النسبية بعضها ببعض آخر، ويستطيع الفراغ بين العناصر أن يساهم بشكل فعال فى تحديد هذه العلاقات، وهى عملية تشبه إلى حد كبير، عملية ترتيب قطع الأثاث بالغرفة، فلا يكفى جمال كل قطعة منها، وراحة الجالس عليها، بل لابد أيضا من مراعاة الفراغات بينها، والتى تسهل التنقل من إحداها إلى الأخرى.

وحتى فى حالات زيادة عدد العناصر بالصفحة، فلابد من توافر قدر معقول من الفراغ الأبيض بينها، فإنها تعطى راحة للعين، وتنظم عملية متابعة هذه العناصر، كذلك فإن الفراغات البيضاء الطولية بين الأعمدة مثلا، تسهل للعين الانتقال من عمود إلى آخر فى أثناء القراءة، وعندما يكون أحد العناصر بالصفحة محاطا بفراغ كبير، فسوف تتوجه عين القارئ تلقائيا إلى هذا العنصر، برغم احتواء الصفحة نفسها على عناصر أخرى.

ويستطيع المصمم الاستفادة من الفراغ على النحو التالى:

١- **إعطاء عين القارئ راحة.**

٢- **خلق رابطة بين العناصر:** بتقليل الفراغ بين عنصرين متصلين، وزيادته بين عنصرين منفصلين (الشد الفراغى).

٣- **إعطاء الشكل ذو الأبعاد الثلاثة:** فاستخدام مختلف الأحجام، مع وجود الكبير فى مقدمة الصورة، والصغير فى خلفيتها، بهدف إعطاء الإحساس بالعمق فى التصميم ككل.

٤- **إضفاء أهمية:** بزيادة الفراغ حول العنصر الأكثر أهمية على الصفحة.

٥- **تسهيل القراءة:** من خلال الاهتمام بالهوامش حول كل صفحة، والفراغات بين الأعمدة، وكذلك بين السطور.

٦- **إعطاء حيوية للصفحة:** عن طريق التنويع فى مساحات الفراغ بين العناصر، أفضل من توحيدها.

المطلب الخامس : الحجم Size :

أى الكيفية التى يظهر بها الشئ، كبيرا أو صغيرا، ويستطيع الحجم أن يؤدى وظيفة فى التصميم، بل وفى الحياة على نحو الإجمال، فنحن نشترى سيارة بحجم معين، يلائم عدد أفراد الأسرة، ونشترى كعكة الحفل بحجم معين، يتناسب وعدد المدعوين...إلخ، أما فى التصميم فالحجم يساعد على الجذب، سواء تم التكبير لمنظر ضخم أو ضئيل، ونحن نجفل عند مشاهدة ناطحة سحاب، أو رضيع، كما أن الحجم يعمل على التنظيم، إذ أننا نرتب الأطفال من القصير إلى الطويل فى طوابير المدارس... وهكذا.

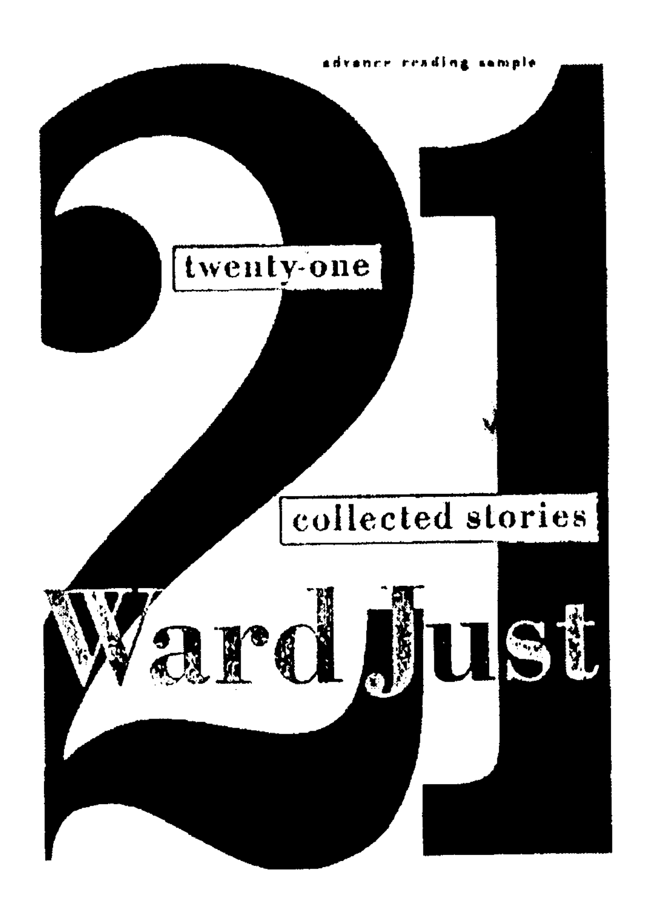
كذلك فإن الحجم يلعب دورا مهما فى صنع إخراج وظيفى، مثلما نقرر طبع إحدى المطويات بحجم معين، لكى تلائم المظاريف المخصصة لذلك، وربما نغير من أحجام المظاريف، لكى تلائم المطويات ذات الحجم الأكبر - أو الأصغر - عندما يكون هذا الحجم أو ذاك أكثر جاذبية... وهكذا فإننا نوائم ما بين الجاذبية والوظيفية، فنحاول تحقيقهما معا، أو نغلب أحدهما على الآخر، حسب الحاجة.

ولكى يكون الإخراج وظيفيا - فيما يتصل بالحجم - فإن علينا اختيار أحجام الحروف مثلا، بحيث تسهل قراءتها من على مسافة معقولة وشائعة، وعندما يصدر بيت للمسنين نشرة للنزلاء، لابد أن نتأكد من أن أحجام الحروف تلائم أبصارهم المتعبة. وتبرز أهمية الحجم وقيمته، عند تجاور عنصر كبير مع آخر أصغر، أو أكبر، وبالمثل فإن تكبير المناظر الضئيلة أصلا، يعطى تأثيرا إيجابيا فعالا، مثل تكبير حشرة فى مجلة علمية.

ويستطيع المخرج أن يوظف الحجم فى تنظيم القراءة، إذ أن أكبر الصور على الصفحة مثلا، هى أول الصور التى تريد لعين القارئ أن تطالعها، وأصغرها هى آخرها، وبالمثل فإن العناوين عادة أكبر حجما من النص الذى يتلوها، ويجب أن نتذكر دائما أن المناظر الأكبر فى الصور، تبدو للقارئ أقرب من المناظر الأصغر، وبالتالى يمكننا أن نخلق علاقات فراغية صناعية، تدعم الأهمية، من خلال الحجم.

ولعل النموذج الذى يتضح لنا من الشكل رقم (٣-٣)، يوضح لنا بجلاء قيمة الحجم فى الإبراز والجاذبية، فقد نجح المصمم على غلاف هذا الكتاب، فى أن يحول الأرقام - وهى عنصر مقروء - إلى عنصر مرئى، يساهم فى جذب أبصار القراء، إذ قام بتكبير الرقم (٢١)، حتى التهم هوامش الغلاف، إن هذا الاجراء من شأنه أن يذهل القارئ، فهو استخدام غير عادى للأرقام، كما أنه قاد عين القارئ بسلاسة إلى اسم المؤلف، الذى طبع بلون باهت فوق الرقم الكبير، الذى يشير إلى السن المستهدفة لقارئ هذه السلسلة من القصص القصيرة، وهو فى نفس الوقت عنوان هذه السلسلة، مما يجعل أعدادها تقف فى مواجهة السلاسل المماثلة الأخرى فى السوق نفسها.

وثمة نموذج آخر مغاير، يتبنى تكبير الصورة، نقدمه فى الشكل رقم(٣-٤)، الذى يحمل غلاف إحدى المجلات، والمثير فى هذه الصورة الكبيرة، ليس فقط أنه تم تكبيرها إلى أقصى حد ممكن، ولكن أيضا فى تركيزها على جزء فقط من الوجه، وليس الوجه كله، وبالتالى نجد أن هذه المجلة (٢٥ × ٤٠ سنتيمترا) تقدم لنا الصورة بحجم أكبر من حجم الوجه الطبيعى. وتتضح قيمة التباين فى هذا الغلاف، عندما ندقق النظر فى الصور الأربع الصغرى، التى تعلو الصورة الكبيرة، وفى الوقصت نفسه تتضح قيمة التوازن بين هذه الصورة وبين لافتة المجلة، التى تم جمعها من حروف غير مسننة بالغة الضخامة، وبكثافة شديدة السواد.



(شكل ٣-٣)

لاحظ قيمة الحجم فى الإبراز والجاذبية

(شكل ٤-٣)

تكبير حجم الصورة على غلاف هذه المجلة
أعطى قوة للتصميم وفاعلية وجاذبية

ويستطيع المصمم الإفادة من عنصر الحجم، لتحقيق المزايا التالية:

١- **التعبير عن الأهمية:** من خلال تباين الأحجام، فالكبير للمهم، والصغير للأقل أهمية.

٢- **التعبير عن المسافة:** فالصورة الكبيرة تبدو وكأنها تقبل على القارئ، وتقترب منه.

٣- **إعطاء القارئ الحجم الحقيقي للأشياء:** في حالة تصوير يد شخص، وهي تمسك بشئ ما.

٤- **تسهيل مشاهدة جميع العناصر:** إذا قمنا بتكبير الصور والحروف في حالة تصميم ملصق، يتم تعليقه على الجدار.

٥- **الجاذبية الشديدة:** وخاصة في حالة مخالفة الشائع والمعتاد.

٦- **إضفاء الاهتمام:** من خلال تجاور صورة كبيرة، مع سطر من حروف صغيرة، ومرة أخرى: هو التباين.

٧- **ملء الفراغ:** فالتكبير يساعدنا في حالة زيادة الفراغ عن الحد الملائم، كذلك يمكن تصغير عنصر، بحيث يعطي الفرصة لتكبير عنصر آخر، حتى مع امتلاء المساحة الكلية للصفحة.

٨- **إنشاء مظهر ثابت على كافة صفحات المطبوعة:** فإن توحيد أحجام العناوين بين جميع صفحات النشرة مثلا، يؤدي إلى ترابط هذه الصفحات، في كيان كلي واحد، وهو ما نطلق عليه: الوحدة.

المطلب السادس : القيمة Value :

أي خفة مساحة معينة أو قتامتها، وتعطي القيمة كلا من الشكل والملمس لأي شئ حولنا، ويمكن تفسير ذلك من خلال فهم قيم البياض والسواد، فهي أسهل

من فـهـم القـيـم اللونيـة، فلو فـرضنا أن لدينا صـورة عـادية (أبيض وأسـود) لأحد الشـوارع مـثلا، فإن الأجزاء القـاتمة من الصـورة سوف تظهر سوداء، والأجزاء الملونة بألوان باهتة أصلا سوف تظهر بيضاء، أما بقية أجزاء الصورة فسوف تكون متدرجة فى عـدد من القـيـم (الرمـاديات) بين الأسـود والأبيض، كـذلك فـإن تدرج غـصن الشـجرة فى صورة أخرى، على النحو السابق نفسه، هو الذى يدلنا على أن الغصن اسطوانى، كما أن الأنماط اللونية السوداء والبيضاء فى نفس الفرع هى التى تدلنا على أن ملمسه خشن... وهكذا.

ولكل عنصر فى التصميم قيمة - بهذا المعنى - ولكن لأن هذه القيمة مسألة نسبيـة، فإنهـا تتـأثر قطعـا بخلفيـة الشكل من ناحيـة، وبباقى الأشكال حـوله من ناحية أخرى، وبالتالى فإذا وضعنا عددا من سطور النص فى كتلة واحدة، وطبعناها على ورق أبيض، لبدا أنها تعطى قيمة رمادية باهتة، مع أن الحبر المستخدم فى طبعها أسود.

وتعـتبـر القيـمة أداة مهـمة، للتعـبير عن الموضوع، إذ يستطيع المصمم أن يستخدم تنويعات خفيفة بين الباهت والقاتم (وهنا يكون التباين منخفضا بين هذه التنويعات)، لخلق مزاج هادئ ناعم، وبالمثل إذا وضعنا صورة دقيقة التفاصيل على خلفية ملونة خفيفة، فإنها تعطى الأثر نفسه، أما إذا استخدمنا تنويعات كبيرة بين الباهت والقاتم (بمعنى أن يكون التباين بينهـا عـاليا)، فـإنهـا فى هذه الحـالة تنقل شعورا بالدراما أو الإثارة.

ويستطيع المخرج الإفادة من تباين القيمة - كما فهمناه - فى الاستخدامات التالية:

١- **الفـصل البصـرى بين النصـوص:** فـالحروف الكبيـرة تعطى قيـمة عـالية، والصـغيـرة تعطى قيـمة منخفضة، أما الحروف المتوسطة الحجم، فـتعطى قيـمة مـتوسطة، بين القيـمتين السابقـتين، هذا إذا اجتـمعت النصوص الثلاثة فى تصميم واحد.

٢- **قيادة العين عبر الصفحة:** فالعين تنتقل عبر العناصر المتشابهة فى القيمة (التشابه فى التجميع)، ثم تنتقل إلى العناصر ذات القيمة المتباينة، بهذا الترتيب، لأن اتجاه الحركة الطبيعية للعين يسير من القيمة العالية (القاتمة)، إلى القيمة الأقل (الباهتة).

٣- **خلق نمط عام فى التصميم:** ولعل أوضح مثال على ذلك تصميم رقعة الشطرنج.

٤- **إعطاء خداع بالعمق:** فاختلاف القيم من جزء إلى آخر فى الشكل الواحد، يعطينا إيحاء وهميا بتجسيده فى ثلاثة أبعاد، مع أنه فى الحقيقة عمل مسطح (من بعدين فقط).

٥- **إعطاء الشعور بالرقة واللطف:** خاصة مع الاقتصار على القيم اللونية الباهتة.

٦- **إبراز عنصر معين دون سواه:** عندما نعطى العناصر المهمة فى التصميم قيمة خفيفة جدا، وإعطاء باقى العناصر قيمة ثقيلة داكنة.

٧- **خلق إخراج درامى مثير:** خاصة فى حالة استخدام مناطق سوداء، على مساحات بيضاء تماما.

٨- **إعطاء ترتيب للعناصر:** فالعناصر ذات القيمة الأعلى (القاتمة) تبدو أبعد، كما لو كانت تقع فى الخلفية، فى حين تبدو العناصر ذات القيمة الأقل (الباهتة) أنها أقرب، كما لو كانت تقع فى المقدمة بالنسبة للصورة.

المبحث الثانى : أسس التصميم :

هى مجموعة المبادئ الفنية العامة، التى تتحكم فيما يفعله المصمم، بكل من مكونات التصميم، التى سبق عرضها فى المبحث الأول، وكيف يفعله، وبمقتضى الإلمام بهذه الأسس، يستطيع كل منا أن يمزج بين المكونات، فى تصميم مطبوعة

واحدة، وإخراجها بشكل جيد. ويمكن تطبيق كل من الأسس على كافة المكونات، فعلى سبيل المثال، نستطيع استخدام الخط والشكل والملمس والفراغ والحجم والقيمة، لخلق وحدة فى التصميم.

وتؤثر أسس التصميم فى كل قرار يتخذه المخرج، عندما يقوم بعملية التصميم، كقراره بالمكان المفضل لوضع كل من النص والصورة، وكيف ننتج علاقة بينهما، ماذا نعرض للقراء، وكيف نعرضه، وليكن راسخا فى الذهن طوال فترة العمل سؤال أساسى: «كيف يساعدنى كل أساس من هذه الأسس فى العملية الإخراجية، بحيث يكون إخراج المطبوعة: جذابا للقراء، منظما لقراءتهم، وموصلا جيدا للمعلومات؟»، باختصار فإن تطبيق أسس التصميم فى إخراج مطبوعة معينة، هى ضمانات مؤكدة ليكون التصميم جيدا.

المطلب الأول : الوحدة Unity :

هى نظام خاص من العلاقات المغلقة بين عناصر الشكل، أى أن تشكل هذه العناصر تكوينا مترابطا فيما بينها. والوحدة تعبير متسع، يشمل أنواعا متعددة: كوحدة الشكل، ووحدة الأسلوب الفنى، ووحدة الفكرة أو الهدف، وسوف نقتصر هنا على النوع الأول.

وتسبغ وحدة الشكل فى المطبوعات إضافة حقيقية على الرسالة الإعلامية الموجهة للقراء، فالمصمم يربط بشكل تلقائى ولا إرادى فى وقت معا بين العناصر والأشكال المختلفة فى مطبوعته، لكى تصل إلى القارئ بشكل «موحد مندمج»، على أن ذلك لا يعنى التشابه التام بين كل أجزاء التصميم، أو العناصر المكونة له، مع أن التشابه فى تجميع العناصر يحقق نوعا من الجاذبية كما رأينا، بل يمكن أن يكون بين هذه الأجزاء كثير من الاختلاف، ولكن المهم أن تتجمع هذه الأجزاء، لتصبح كلا متماسكا.

ويحتاج القراء دوما إلى مفاتيح بصرية تخبرهم بأن هذه المطبوعة التى

أمامهم، هى شئ واحد، وبالتالى يجب أن تجعل النص والعناوين والصور وحتى الفواصل «تعمل معا»، فإذا لم تكن هناك علاقة ما بين هذه العناصر، فسوف تفقد قراءك.

ويمكن أن تتحقق الوحدة فى تصميم المطبوعة على ثلاثة مستويات متساوية الأهمية:

* على مستوى جميع أخبار الصفحة وموضوعاتها.
* على مستوى جميع صفحات المطبوعة نفسها.
* على مستوى جميع إصدارات المطبوعة، أى جميع أعدادها (إذا كانت تصدر دورية).

ويجمع خبراء التصميم على وجود أربع طرق، تحقق لنا الوحدة، وهى متساوية الأهمية:

(أ) **التشابه فى التجميع:** فالعين تربط دائما بين الأشكال المتشابهة، أو المساحات أو الألوان...إلخ، ويؤدى هذا الربط التلقائى إلى تحقيق الوحدة.

(ب) **الشد الفراغى:** أى أن تكون المسافة بين الأشكال المتشابهة، تسمح بالربط بينها بطريقة تلقائية، وكلما قلت هذه المسافة، زادت قوة الشد، والعكس صحيح.

(جـ) **التكرار:** فعندما يعيد المصمم وضع نفس الشكل، أو الحجم، أو اللون فى مواضع متعددة، فإنها تبدو مشدودة بعضها إلى بعض، حتى ولو لم يشاهدها القارئ على نفس الصفحة.

(د) **توحيد عدد الأعمدة:** وبالتالى توحيد اتساعاتها فى جميع الصفحات والأعداد، إن فى هذا الاجراء فى حد ذاته قدرا كبيرا من التشابه، كما

يؤدى أيضا إلى تساوى البياض بين الأعمدة، وتماثل النسب المعطاة لحروف النص (حجما واتساعا)، وللصور والإطارات (طولا وعرضا).

على أن التنوع، فى إطار هذا التشابه، يحمى التصميم من الروتين، وبالتالى الملل، والمعادلة الصعبة أمام المخرج هى: كيفية تحقيق قدر من التنوع، دون أن يؤدى ذلك إلى التنافر الكامل، وفى الوقت نفسه: كيفية تحقيق التشابه والتكرار، دون أن يؤدى ذلك إلى الروتين والنمطية بالكامل، وهنا - وهنا فقط - تبرز مهارة المخرج وحذقه ووعيه.

ومن الاجراءات الاخراجية، التى تستطيع تحقيق الوحدة (على سبيل المثال):

١- وضع نفس اللون على جميع صفحات المطبوعة، مع تنويع الاستخدامات اللونية (عنوان، أرضية خبر مثلا).

٢- التمسك بشكل واحد للصورة فى جميع الصفحات، أو بشكلين لهما سمات متقاربة (الدائرى والبيضاوى مثلا).

٣- إحاطة جميع الصور - مثلا - بإطار من نفس السمك واللون، أو من نفس اللون، مع تغيير السمك.

٤- الاقتصار على استخدام شكل واحد فقط من الحروف - أو اثنين على الأكثر - مع تنويع الحجم والكثافة والاتجاه.

٥- توحيد أحجام وكثافات واتساعات جميع مقدمات المطبوعة، وكذا جميع عناوينها الفرعية.

٦- وضع إطار يحيط بالصفحة - أو بكل صفحتين متقابلتين - على أن يكون متماثلا فى السمك بين جميع الصفحات، ومختلفا فى اللون، أو العكس.

المطلب الثانى : الحركة Movement:

عندما نقول إن تصميما معينا يتمتع بالوحدة، فمعنى ذلك - ضمنا - أنه يتمتع بالحركة، التى هى ببساطة: «تنظيم الحركات الإدراكية، بحيث تؤدى إلى خلق دائرة متكاملة مغلقة»، أو بعبارة أوضح: «إيجاد توزيع عناصر البناء، بشكل يحافظ على استمرار حركة عين القارئ فى نطاق حيز الصفحة، حتى يفرغ منها، مع مراعاة ألا تكون هناك ثغرات، تسمح للعين بالهروب العرضى من الصفحة»، إذن فإن إدراك العين - ومن ثم المخ - لوجود رابطة بين عنصرين (وحدة)، معناها أن العين قد تحركت من عنصر إلى آخر، وربما عادت إلى العنصر الأول... وهكذا.

وللحركة فى التصميم عدد من الخصائص، أهمها:

(أ) الاتجاه :

* من اليمين إلى اليسار، أو العكس (بحسب العادة البصرية للقارئ).
* من أعلى إلى أسفل، أو العكس (وإن كانت الأولى أفضل لأنها أسهل).
* من الأمام إلى الخلف، أو العكس (وهى التى تساعدنا على إدراك العمق، أو البعد الثالث).

(ب) المعدل :

* **سريعة** : عند الانتقال من صورة إلى أخرى، أو من عنوان موضوع، إلى عنوان موضوع آخر.
* **متوسطة** : عند الانتقال من سطر إلى آخر، أو من عمود إلى آخر.
* **بطيئة**: عند الانتقال من حرف إلى آخر، ومن كلمة إلى أخرى، أو من أحد تفصيلات الصورة إلى غيرها من تفصيلات نفس الصورة.

(جـ) النـوع :

* **حركة مرسـومة طوليا:** عنـد تحريك العين لقراءة سطر معين مجموع أفقيا.

* **حركة بندولية:** تشبه حركة بندول الساعة، أى تتأرجح من اليميـن إلى اليسـار، ثم بالعكس... وهكذا، مثلما يحدث فى حالة الانتقـال مـن موضـوع إلى آخر، أو من صورة إلى أخرى، أو من عنوان إلى آخر، أو حتى من سطر إلى آخر.

* **حـركـة دائرية:** عندما ترتب العناصر الجاذبة للبصر - كالصور مثلا - بشكل دائرى على أطراف الصفحة، بحيث تمر عليها كلها عين القارئ، قبل البدء فى مطالعة باقى الموضوعات.

ومن الاجراءات الإخراجية، التى يمكن من خلالها تحقيق الحركة المطلوبة (على سبيل المثال):

١- **اتصـال العنوان بالنص:** أى دون وجود عنصر آخر - كالصورة مثلا - يقطع ما بينهما، إن من شأن ذلك - إذا حدث - أن يجعل القارئ يطالع العنوان، ثم الصورة، وقد ينصرف منها إلى صورة أخرى مثلا، دون قراءة النص.

٢- **اتصال النص بالنص:** أى دون وجود صورة مثلا تقطع سياق النص الواحد، وإلا كانت الحركة المتوقعة حائرة بين اتجاهين: القفز فوق الصورة، وإكمال سطور النص تحتها، وهذا هو الاحتمال الأضعف، أو الحركة من العمود، إلى الذى يجاوره، وهى حركة خاطئة، غير مطلوبة، مع أن احتمالها هو الأقوى.

٣- **مراعـاة اتجـاه الحركة فى الصورة:** فإذا وضعت صورة على أحد جانبى الصفحـة - الأيمن أو الأيسر - لابد أن يكون الشخص الظاهر فيها - أو المنظر - ناظرا إلى داخل الصفحة، وليس إلى خارجها.

٤- توحيد نقاط البدء فى سطور النص: أى أن تبدأ كلها من على خط وهمى واحد، أما تساوى نهاياتها، أو اختلافه، فلا يهم كثيرا.

٥- مراعاة وضع بياض كاف بين سطور النص: فإن هذا البياض هو بمثابة الطريق الذى تتحرك فيه عين القارئ من سطر إلى آخر، فإذا كان هذا الطريق ضيقا (بياض ضئيل أو بلا بياض) يمكن أن تضل العين طريقها، وتعيد قراءة السطر الأول مرة أخرى.

٦- التحكم فى البياض بين الكلمات: إذ أن الإسراف فيه، يعطل حركة عين القارئ، من كلمة إلى أخرى.

٧- مراعاة وضع بياض كاف على جانبى سطور النص، فى حالة إحاطتها بإطار، مما يوفر الطريق الذى تسير فيه العين عند بدايات السطور، وعند نهاياتها.

٨- ترتيب العناصر الجاذبة على الصفحة، بحيث توفر لعين القارئ الحركة البندولية من اليمين إلى اليسار وبالعكس، ومن أعلى إلى أسفل أيضا، مع مراعاة أن تتناسب أهمية كل من هذه العناصر، مع موقعه فى أعلى الصفحة، أو فى وسطها، أو فى أسفلها.

المطلب الثالث : الاتـزان Balance:

لا نستطيع أن نفصل بين الحركة والاتزان، إلا عند الدراسة، أما فى عملية التصميم ذاتها، فإن نموذج الحركة يصبح جزءا من نظام الاتزان، كما أن هذا النظام يؤثر فى قيمة الحركة، وفى كل نقطة من التصميم. ويشير الاتزان إلى «التساوى فى القيمة أو الثقل»، وفى الفن يعنى «العلاقات بين الأوزان»، إذ أن تصميم أى عمل فنى، يجب أن ينقل للإنسان دائما الإحساس بالاستقرار والاتزان، ذلك الإحساس الذى يحب كل منا أن يعتريه فى شتى مواقف الحياة.

فنحن كسائر الكائنات، نخضع للجاذبية الأرضية، وعلينا أن نحفظ باستمرار مركز ثقلنا، فى حدود قاعدة الارتكاز، للحفاظ على اتزاننا، فى أثناء الوقوف أو المشى أو الحركة، فإذا ما أخفقنا فى أداء ذلك، فإننا نسقط على الأرض، وهو شئ غير مريح لنا، من الناحيتين الطبيعية والنفسية، أنظر إلى لاعب الأكروبات إنه يحفظ اتزانه وهو يمشى على الحبل، من خلال عصا، لها ثقل معين، وهو يمسكها من نقطة معينة، بحيث يتساوى جزؤها الأيمن مع الأيسر، وهو يميل بجسده إلى اليمين تارة، وإلى اليسار تارة، لكى يحفظ اتزانه، فلا يسقط. وفى الفن، فإن العمل الذى نقوم بتصميمه - كصفحة مطبوعة مثلا - هى الجسم، الذى لابد من حفظ اتزانه، من خلال ضبط اتجاهيه الأيمن والأيسر، لكيلا يحس القارئ أن الصفحة تبدو كما لو كانت مائلة إلى إحدى الجهتين، وهو إحساس غير مريح، يسلب من القارئ شعوره بالجمال، ألا ترى أن أيا منا يحس بالضيق، عندما يرى صورة معلقة على الحائط، وقد مالت إلى أحد جانبيها ؟، نحن لا نستريح أو نهدأ، حتى تعتدل الصورة فى وضعها الطبيعى.

وليس الاتزان هو موازنة جسم فى فراغ، بل موازنة جميع الأجزاء الموجودة فى المجال المرئى، الذى يضم صفحة واحدة مثلا أو صفحتين متقابلتين، ويتطلب ذلك غالبا وجود محور مركزى فى هذا المجال، تتزن حوله كل القوى المتعارضة، وتنشأ من هذه القاعدة الإدراكية ثلاثة أنواع من الاتزان، يعتمد الأوليان على وجود هذا المحور المركزى، فى حين يعتمد الثالث على غيابه:

(أ) الاتـزان المحـورى :

ومعناه التحكم فى الجاذبيات المتعارضة، عن طريق محور مركزى واضح يتمثل فى خط رأسى وهمى، وتتوزع هذه الجاذبيات على جانبى المحور الأيمن والأيسر، بشكل متكافئ، ليس بالضرورة أن يكون متماثلا مائة فى المائة، ولكن شبه المتماثل يكفى، إذ أن من تنويعاته الفرعية، أن يكون الجانبان مختلفين، مع بقائهما بصورة تشعرنا بإيجابية المحور. ولا يشترط أن يكون محور الارتكاز فى

منتصف المجال المرئى تماما، بل يمكن أن ينحرف يمينا أو يسارا، حسب مقتضى الحال (أنظر شكل رقم ٥-٣).

(ب) الاتـزان الإشعاعى :

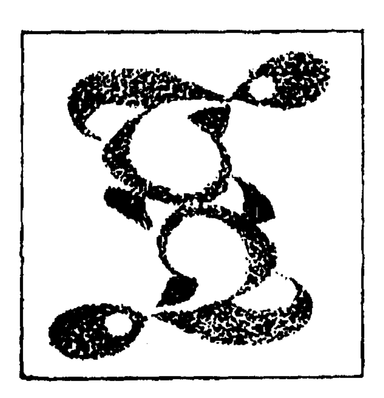
هو التحكم فى الجاذبيات المتعارضة، ليس عن طريق محور ارتكاز رأسى فى المجال المرئى، ولكن عن طريق نقطة مركزية، قد تكون كتلة أو بقعة إيجابية فى الشكل، تدور حولها الجاذبيات المتعددة، والفرق بين كلا النوعين من الاتزان، أنه بينما يكون الإشعاعى ذا حركة دائرية (وهمية طبعا)، فإن المحورى ثابت، ألم تر أن نوع الاتزان - من حيث هو - يؤثر فى الحركة؟ (أنظر شكل رقم ٦-٣).

(جـ) الاتـزان الوهمى :

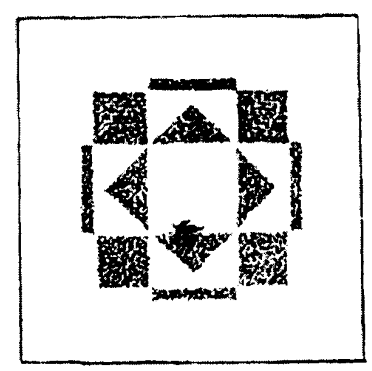
ويعنى إمكان التحكم فى الجاذبيات المتعارضة، ليس عن طريق محور ارتكاز، ولا نقطة مركزية، وإنما عن طريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الصفحة، مجرد الإحساس، وبالتالى فإن هذا النوع ليست له قوانين ثابتة كالنوعين السابقين، بل يعتمد على قدر كبير من الحساسية الفنية للمصمم، ويتطلب مزيدا من التحكم والسيطرة، ولذلك فهو أصعب الأنواع (أنظر شكل رقم ٧-٣).

وجرت عادة المصممين - من زمن - على أن تكون الجاذبيات المتعارضة، التى نحسن توزيعها على الصفحة المطبوعة، هى العناصر الثقيلة، سواء كانت تيبوغرافية (عناوين مثلا)، أو جرافيكية (كالصور بأنواعها)، على أساس أنها أكثر عناصر بناء الصفحة جاذبية للعين، إلا أنه ثبت فيما بعد أنه يمكن التحكم فى اتزان الصفحة، عن طريق اللون والقيمة والحجم والشكل، والملمس أيضا.

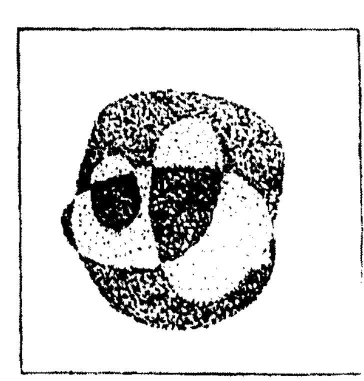
فلأن المناطق القاتمة تبدو أثقل من المناطق الباهتة، فإن استخدام عنصر قاتم صغير الحجم يتوازن فى الجهة الأخرى مع عنصر باهت كبير الحجم، كذلك فإن استخدام لون معين فى مكان معين بإحدى الجهتين، يتطلب استخدام نفس اللون فى الجهة الأخرى، ولو كان التلوين يتم بطريقة أخرى، ولعنصر آخر، ثم إن استخدام



(شكل ٥-٣)
الإتزان المحورى بين اليمين واليسار



(شكل ٦-٣)
الإتزان الاشعاعى حيث الدوران حول نقطة المركز



(شكل ٧-٣)
الإتزان الوهمى

صورة فوتوغرافية مثلا فى كل من الجانبين، لا يكفى أحيانا لزيادة الإحساس بالاتزان، فنتعمد أن تكون الصورتان متماثلتين فى الشكل، كأن تكونان بيضاويتين، مع التنويع بينهما فى الحجم، أو فى الاتجاه.

وإذا كان الاتزان يمكن أن يكون متماثلا دقيقا بين الجهتين اليمنى واليسرى (نفس الأحجام والأشكال والألوان والمواقع)، ويمكن أيضا أن يكون أقل تماثلا ودقة، أو أقل، أو أقل، فإن استخدام أى من الأسلوبين يخضع عادة للشعور الذى نريد نقله إلى القراء، فالاتزان المتماثل الدقيق يعطى إحساسا بالقوة والثبات، وبالتالى يناسب المطبوعات التقليدية المحافظة، لمؤسسات من هذا النوع، أو لقراء من هذا الصنف، أما الاتزان غير المتماثل، فهو أكثر تباينا وتنوعا وحركة، وأكثر مفاجأة للقارئ، لذلك يصلح للمطبوعات الخفيفة المسلية.

ومن الإجراءات الإخراجية، التى يمكن عن طريقها تحقيق الاتزان (على سبيل المثال) ما يلى:

١- **تكرار شكل معين بانتظام، رأسيا أو أفقيا:** فإن الأشكال المكررة تتوازن مع غيرها، وخاصة فى حالة وضعها أفقية.

٢- وضع الجاذبية الرئيسية فى وسط الصفحة.

٣- **إشراك بياض الورق فى الاتزان:** فالمساحة الكبيرة من البياض، وفى وسطها عنصر أسود صغير، تتوازن مع عنصر أسود كبير فى الجهة المقابلة.

٤- **تنظيم العلاقة بمحور الارتكاز:** فالعناصر الباهتة الكبيرة الحجم توضع قريبا من المحور، لكى تتوازن مع العناصر القاتمة الصغيرة، عند وضعها بعيدا عن المحور، أى بالقرب من الهامش.

٥- **الاتزان بين لون طبيعى ولون صناعى:** فإذا كان اللون الأزرق مثلا، هو السائد فى صورة فوتوغرافية ملونة، فالأوفق أن نضع عنوانا أو أرضية بنفس اللون فى الجهة المقابلة.

٦- **إشراك الحروف الاستهلالية فى الاتزان:** ففى حالة خلو الصفحة من الصور أو العناوين الثقيلة، يمكن توزيع الحروف الاستهلالية على الجانبين (الأيمن والأيسر)، بحيث تحقق الاتزان، شريطة أن تكون هذه الحروف كبيرة وثقيلة.

المطلب الرابع : الإيقاع Rhythm :

كانت الموسيقى هى أول الفنون التى تعرف الإيقاع، ومنها استعارته سائر الفنون الأخرى، حتى البصرية، فنحن نحس فى الموسيقى بتتابع الأنغام فى أوقات محددة، وهو تتابع زمنى، فإذا أنصتنا إلى قطعة موسيقية، سوف نلاحظ أن هناك أصواتا تتغير وتتفرع وتتلون، وسوف نميز خلال هذه الأصوات، صوتا ثابتا يتكرر، كدقات الطبلة مثلا، وهى بمثابة الإيقاع، الذى يربط النغمات المختلفة فى نسق واحد، وبالمثل فى الفنون البصرية - ومنها الإخراج - فإن العنصر الشكلى، الذى يتكرر بصورة ثابتة، هو بمثابة الإيقاع، الذى يربط الصفحة فى نسق واحد.

ومن ذلك يتضح بشكل لا يحتمل الجدل، أن الإيقاع يؤدى تلقائيا إلى الوحدة، وأن وضع العناصر الشكلية المتكررة الثابتة، يوجه عين القارئ من عنصر إلى آخر، أى أنه يؤدى إلى الحركة، كذلك فإن هذا التكرار المنظم المقصود، يجعل بعض العناصر يتوازن مع بعضها الآخر، فى حالة وضعها أفقيا، هكذا ترتبط أسس التصميم بعضها ببعض آخر.

ويحتوى الإيقاع إذن على نوعين أساسيين من العناصر الشكلية المتكررة:

(أ) **الوحدات :** وهى العناصر الإيجابية التى يتم تكرارها متشابهة، تماما أو إلى حد ما.

(ب) **الفترات :** وهى العناصر السلبية، المتمثلة فى الفراغات بين الوحدات، والتى يفضل أيضا أن تكون متشابهة.

وقد تضم الصفحة المطبوعة وحدات إيقاعية، تعطى مزيدا من الجاذبية، فالعين تتعرف على الإيقاع بسهولة داخل الصفحة، وتتتبع وحداته المتوالية، فهو بذلك يعطى حيوية، ويساهم فى توجيه حركة العين، كما يمكن استغلال قيمة الإيقاع بمهارة، بحيث يستطيع القارئ أن ينتقل من عنوان إلى آخر، ومن صورة إلى أخرى، دون أن يتعثر أو يمل.

إذن فإن الأساس فى تمثيل قيمة الإيقاع فى الصفحة، يتحقق من خلال عاملين:

* التكرار المنتظم والمقصود للعناصر الإيقاعية، سواء كانت وحدات أو فترات، وبطريقة ثابتة فيها قدر من التشابه.

* التنويع فى سياق هذا التشابه، فعندما نثبت الحجم والشكل مثلا، يمكننا تغيير اللون...وهكذا.

وتخلق كل درجة من درجات الإيقاع (نسبة التشابه إلى الاختلاف) أحاسيس معينة، سرعان ما تنتقل إلى القارئ، فى تدعيم واضح متكامل للرسالة الإعلامية، فالتشابه التام بين الوحدات الايقاعية، وكذلك بين الفترات يعكس شعورا بالهدوء والاسترخاء، ويناسب المطبوعات التقليدية المحافظة، أما إذا دخل قدر من التنويع على هذا التشابه، فإنه يعطى إيقاعا سريعا حماسيا حيويا، ويخلق شعورا بالإثارة، مما يناسب المطبوعات الخفيفة المسلية والشعبية.

وهناك أخيرا عدد من الإجراءات الإخراجية، التى يمكن بواسطتها خلق قيمة إيقاعية على الصفحة المطبوعة، ومن هذه الإجراءات على سبيل المثال:

١- **شريط الصور:** عندما تكون متماثلة من حيث الحجم والشكل واللون، وتتشابه الفترات من حيث كونها بياضا، يبلغ سمكه واحد كور مثلا.

٢- **شريط الإطارات:** على أن تتماثل من حيث الحجم والشكل، ويتوحد نوع الفواصل، التى نصنع منها أسوجة الإطارات.

٣- يمكن المخالفة فى بعض هذه الوحدات: فشريط الصور مثلا يمكن أن يوضع بعضها ملونا والآخر عاديا (بالتبادل)، أو بعضها بحجمه العادى والآخر «فوندى باج» (Font de Page) ، أى مخترقا للهامش... وهكذا، كذلك ففى حالة الإطارات، يمكن أن يكون بعضها على أرضية رمادية أو ملونة، والآخر بدون أرضية (بالتبادل).

٤- ضرورة الاهتمام بالمساحة التالية للإيقاع مباشرة، لأنها تقع فى منطقة جاذبة للبصر، أدى إليها الإيقاع.

٥- تجنب وضع الوحدات الإيقاعية، بحيث تنتهى فى أقصى يسار الصفحة مثلا، وإلا خرجت عين القارئ بلا عودة.

٦- ضرورة مراعاة التشابه الموضوعى فى مادة الوحدات الإيقاعية، لأن الشكل يخدم المضمون.

٧- يستخدم الإيقاع للربط بين الصفحتين المتقابلتين فى المجلات صغيرة الحجم، وكذلك فى النشرات، عن طريق امتداد النمط الإيقاعى أفقيا بين الصفحتين.

٨- تستخدم الحروف الاستهلالية أحيانا فى خلق قيمة إيقاعية، شريطة تشابهها حجما وثقلا ولونا.

الفصـل الرابـع

المـــتن

يعد المتن عنصراً أساسياً فى الصفحة المطبوعة، واليوم وتحت الضغط المتزايد للتشبع الانسانى بالصورة فى وسائل الاتصال المختلفة، والتأكيد المتزايد على إدراك الكلمة المطبوعة، أصبح للمتن أولوية أكبر لدى المخرج الصحفى، ولكن لا يزال عدد من المخرجين الصحفيين ينظرون إلى الحرف الطباعى كشر لابد منه، وهناك العديد من تصميمات الصفحات نرى من خلالها أن الحروف الطباعية أبعد ما تكون عن تفكير المخرجين واهتمامهم.

وفى حقيقة الأمر، فإن المخرج الصحفى الذى يتعامل مع حروف المتن دون أى اعتبار لما تحمله من معنى، لا يجد المبرر الواضح لذلك، ومع هذا فإنه يفعله ، صحيح أن كونفوشيوس، حكيم الصين، قال إن الصورة تساوى ألف كلمة ولكنه - رغم ذلك - لم يجد سبيلا لأن يقول ذلك إلا عن طريق الاستعانة بالكلمات. وينصح المخرج الصحفى دائما بأن يقرأ الكلمات التى تدخل فى إطار تصميم صفحته وأن يفهمها أيضاً، فقد يضيف إليه ذلك فكرة جديدة فى تصميم الصفحة، أو فى التعامل التيبوغرافى مع الحروف على الأقل.

وفى فترة الخمسينيات من هذا القرن - وبعد طول اهمال - ظهرت إعادة التأكيد على مضمون الكلمة ، وبدأ يؤثر على تصميم الصفحة ، وكان السبب فى ذلك أن تغييرا تكنولوجيا بدأ يؤثر فى طريقة استخدام الحروف والكلمات ، وكان هذا التطور هو استخدام التصوير فى جمع الحروف ، والذى بدأ يحل محل الطريقة التقليدية المعدنية فى جمع الحروف باستخدام آلات الجمع السطرى.

لقد أعطت آلات الجمع التصويرى الحديثة المخرجين الحرية فى إجراء تجارب

لتطوير تيبوغرافية الصحف لم تكن متاحة من قبل ، حيث أصبحت لدى المخرج فرص عديدة لاكتشاف طرق جديدة لجمع حروف المتن وذلك بالتحكم فى مقدار البياض بين الكلمات والسطور ، والتنويع فى كثافة الحروف واختيار أحجامها وتحديد اتساعاتها.

فالعنصر الرئيسى إذن فى تصميم الصحيفة هو المتن body type الذى يعرف دائما بطريقة استخدامه ، فهو يستخدم بكميات كبيرة ، وعادة ما تتساوى اتساعات أسطره ، وقد يتم تعديل اتساعات هذه الأسطر لملء مساحات معينة ، وغالبا ما يتم جمعه بطريقة تقليدية مع عدم التغيير فى اتساعاته ، وهذا على العكس من حروف العرض display type التى تستخدم فى جمع العناوين ذات الاتساعات والتنويعات المختلفة سواء فى الموضوعات التحريرية أو الاعلانات.

والحجم ليس هو العامل الفيصل فى تعريف المتن ، فقد اعتادت بعض الصحف على أن تجمع بعض مقدمات الموضوعات والأخبار بأبناط تتراوح بين ١٤ و١٦ بنطا، وفى هذه الحالة كانت تعتبر هذه الأحجام حروفا للمتن ، وفى الاستخدام العادى ، فإن الحروف من حجمى ١٤ ، ١٦ يتم استخدامها فى جمع العناوين العمودية أو الفرعية ، ومن ثم فهى حروف للعرض ، فعادة ما نعتبر أن حروف المتن هى التى يتم جمعها بأبناط تتراوح بين بنطى ٩ ، ١٢ وأن حروف العرض هى التى تجمع بأحجام أكبر ، ولكن هذه قاعدة صارمة وجامدة ، حيث أن استخدام الحروف هو المؤشر الوحيد المؤكد فى مثل هذه الحالات.

إن حروف المتن هى أداة الاتصال الرئيسية فى الجريدة ، بغض النظر عن تعريفها فالفرد الذى يقرأ العناوين ويشاهد الصور فقط ، قلما يكون ملما بكل المعلومات التى تبغى الجريدة نقلها إليه ، وقد يسئ القارئ تفسير الرسالة الاعلامية من خلال قراءة العناوين ومشاهدة الصور فقط.

ويجب على المخرج الصحفى أن يحول «المشاهد» العابر لعناصر العرض المتمثلة فى الصور والعناوين إلى «قارئ» لحروف المتن ، ويجب أن يجذب انتباهه إليها حتى يطمئن إلى أن هذا القارئ قد أصبح على علم بما يدور حوله من

أحداث، وهذا يعنى أنه يجب عليه أن «يقرأ» بكل ما تتضمنه كلمة «القراءة» من معنى.

فمن المعروف أنه يوجد نوع من القراءة يطلق عليه «القراءة الفسيولوجية» يتلخص فى قيام الفرد بتفحص محتويات صفحة ما بمثابرة إلا أنه لا يتذكر فى النهاية حرفا واحدا مما قرأه، وبالطبع لا تريد الصحيفة أن يتناولها عدد كبير من قرائها بالقراءة الفسيولوجية ، ولذلك فهى تبغى أن يستقبل القارئ الرسالة الاعلامية ويفهمها لتحقيق عملية الاتصال.

ولكى يفهم القارئ الرسالة التى تبغى الصحيفة نقلها إليه، فإنه يحتاج إلى فائض من الوقت ينفقه فى تركيز انتباهه، وإعمال طاقته العقلية ، وكلما قل ما ينفقه القارئ من وقت فى هذه العملية الميكانيكية، كلما زاد ما يجب أن يخصصه من وقت لاستقبال هذه الرسالة وفهمها، وعندما تتعب عين القارئ - حتى إذا لم يكن مدركا لذلك - فإنه يطرح جريدته جانبا، وهكذا تصبح الحروف التى لم تُقرأ إمكانات مهدرة ، ولذلك يبحث التيبوغرافيون عملية تجنب تعب القارئ للتأكد من أن الجزء الأكبر من المعلومات المنشورة فى الصحيفة قد تمت قراءتها وفهمها.

ان ما تحتاجه حروف المتن فى توافر درجة عالية من يسر القراءة readibility(*) حتى تتجنب الصحيفة هذا التعب الذى يصيب عين القارئ إذا كانت الصحيفة التى يقرأها لا تراعى وصول الرسالة الاعلامية إلى ذهن القارئ فى سهولة ويسر، ويتصل بيسر القراءة عدد من العوامل التيبوغرافية التى يجب مراعاتها بالنسبة لحروف المتن وتتمثل هذه العوامل فى شكل الحرف وطريقة تصميمه وحجمه واتساع السطور المجموعة.

وسوف نركز فى دراستنا لحروف المتن على السمات التيبوغرافية العامة لعنصر المتن، وأثر طريقة الطباعة وطريقة الجمع سلبا وإيجابا على هذا العنصر فى الممارسات العامة للمخرج الصحفى ، وطريقة تعامله مع الجوانب التيبوغرافية المختلفة لحروف المتن شكلا وحجما وكثافة واتساع سطور.

(*) هى درجة الكفاءة التى تجعل من اليسير على القارئ أن يتابع قراءة أكبر كميات ممكنة من حروف المتن وألا يتعب بصره عند القراءة فترة مستمرة من الوقت.

ولذلك فـقـد قـسـمنا هذا الفـصل إلى ثلاث مـبـاحث، نتـناول فى المبـحث الأول شكل الحروف ، وفى المبحث الثانى حجم الحروف وكثافتها ، وفى المبحث الثالث اتساع السطور.

المبحث الأول: شكل حروف المتن:

تؤثر طريقة جمع حروف المتن بلا شك على شكل هذه الحروف ، فالمعروف أن طريقة الجمع اليدوى التى كانت تستعين بصندوق الحروف كانت تحافظ على جمال الخط العربى ، حيث كان لكل حرف عدة صور يتخذها حسب موقعه من الكلمة ، وحسب الطريقة التى يتصل بها بما قبله وبعده من حروف ولذلك كانت هذه الحروف الطباعية تلتزم بقواعد الخط العربى الأصيل.

إلا أن الصـحـف المصـرية قـد تخلت عن طريقـة الجـمع اليـدوى فى فـتـرة العـشـرينيـات من هذا القـرن ، نظرا لدخـول آلات الجـمع السطرى كـاللينوتيب والانترتيب - التى توفر سرعة تعادل ما يزيد على خمسة أضعاف الجمع اليدوى - مطابع هذه الصحف.

وكـانت حـروف المتن التى تنتـجـهـا هذه الآلات بلا شك أقل جـمـالا من الحـروف المجموعة يدويا من الصندوق ، بسبب اختـصـار حروف آلات الجمع السطرى لتناسب عدد مخازن الأمهات (المتـاريس) الموجودة فى هذه الآلات ، والتى صممت لتناسب الحروف اللاتينية التى تتميز بأشكال أقل عددا من أشكال الحروف العربية(*) وظلت معظم الصحف المصرية تجمع المتن بهذه الطريقة حتى أواسط فترة الثمانينيات.

(*) اقتضت الضرورات الطباعية خفض عدد أشكال الحروف حتى وصل صندوق الجمع الى ١٣٩ حرفا فقط بعد أن كان ٩٠٠ ، ومع استمرار محاولات الاختصار، بلغ عددها ١١٢ شكلا مع أن المفروض ألا يزيد عددها عن ٩٠ شكلا بالنسبة لبعض آلات الجمع المعدنى ، وكانت عمليات الاختصار المتوالية تعنى ألا يخصص شكل واحد لكل موقع من مواقع الحرف بالنسبة للكلمة ، ولطريقة اتصاله بالحرف الذى قبله وبالحرف الذى بعده، ولذلك قللت هذه العمليات من جمال الحروف العربية التى يتميز بها الفن الأصيل ، تطويعا لضرورات الطباعة.

ففى تلك الفترة ، تحولت المؤسسات الصحفية المصرية إلى طباعة الأوفست ، وبذلك بدأت الصحف المصرية فى استخدام الجمع التصويرى الذى أتاح لحروف المتن فى هذه الصحف جمالا نسبيا كانت تفتقده عندما كانت تجمع متونها بطريقة الجمع الساخن، ويرجع السبب فى هذا الجمال النسبى إلى أن أنظمة الجمع التصويرى أمكن لها أن تحل مشكلة اختصار الحروف العربية لأن سوالب الحروف من الضآلة بحيث تستطيع استيعاب الحروف العربية بجميع أشكالها ، وفق موقعها من الكلمة ، فى أقل حيز ممكن ، كما أن الطبيعة الفيلمية لهذه السوالب تسهل تخزين عدد كبير من أشكال الحروف ، وهو ما يصعب تحقيقه بالنسبة للحروف المعدنية البارزة ، والتى تزداد أحجام أجسامها بزيادة حجم البنط.

ولذلك فإن لكل حرف طباعى عربى بأجهزة الجمع التصريرى عدة أشكال تتيح له طواعية الاتصال بالحروف القبلية والبعدية. وهذا مما أضفى جمالا على حروف المتن بعد استخدام هذه الأنظمة المتطورة فى الجمع.

وكما أثرت طريقة الجمع فى شكل الحروف ، فقد أثرت طريقة الطباعة كذلك فى شكل هذه الحروف فقد لجأت الصحف المصرية فى أوائل القرن الحالى إلى استخدام الطريقة البارزة غير المباشرة فى الطباعة ، وهذا يعنى استخدام قالب معدنى مقوس من الطوق الذى يضم كل محتويات الصفحة. وفى عملية صب القالب المقوس stereotyping، كانت الصحف تحصل على أم ورقية من الأشكال الطباعية المسطحة ، ومنها تحصل على القالب المقوس الذى يلائم المطبعة الدوارة rotatif press.

وقد أساءت الأم الورقية إلى شكل حروف المتن المنشورة فى الصحف المصرية ، فالأم الورقية flong عبارة عن فرخ من الورق مصنوع من ألياف اسطوانية من السيليلوز ، ودائما ما تكون هذه الألياف قابلة للتمدد والانكماش تبعا لنسبة الرطوبة ، حيث أنه لصنع القالب المقوس ، يجب تحويل الأم الورقية الجافة إلى أم

ورقية رطبة ، وذلك بمعالجتها بالماء ، وعندما تمتص ألياف الأم الورقية الرطوبة ، يتمدد محيط هذه الألياف الأسطوانية ، ولكن ليس بقدر التمدد نفسه فى الطول ، وبالتالى تغوص خطوط الحرف فى الألياف المنتفخة ، وعند جفاف الأم الورقية قبل صب القالب المقوس ، لا تعود الحروف إلى أصلها ، وإنما تنكمش عن أبعادها الأصلية ، وهذه هى المشكلة.

وقد نتج عن هذا التشويه الأساسى الناتج عن انكماش الأم الورقية إعاقة يسر القراءة بالنسبة لحروف المتن ، لأن هذا الانكماش يضايق عين القارئ ، وإن كان لا يشعر به ، ذلك أن هذا الانكماش غالبا ما يكون غير منتظم دائما ، فقد ينكمش العمود الثامن من الصفحة بنسبة أكبر من العمود الثالث على سبيل المثال، مما يؤدى فى النهاية إلى اختلاف اتساعات الأعمدة بدرجات ضئيلة ، ولا يقتصر التشويه على حروف المتن بل يمتد إلى الصور الظلية halftones حيث يؤدى انكماش الأم الورقية إلى انكماش النقط الشبكية فى أحد أبعادها مما يشوه الشكل العام للصورة التى تفقد الكثير من تفاصيلها ومعالمها.

والأسوأ من ذلك ، أن طريقة الطباعة البارزة التى استخدمتها الصحف المصرية تعتمد على شدة الضغط على الحروف مما يزيد من ثخانة هذه الحروف عن ثخانتها العادية ، بسبب هذا الضغط . صحيح أن مسابك الحروف العالمية كانت تراعى ذلك عند تصميم الحروف المعدنية ، إلا أن خشونة ورق الصحف الذى استخدمته هذه الصحف استلزم زيادة الضغط المطلوب حتى تستطيع الأشكال الطباعية أن تلامس جميع ثنايا الورق، وهو ما لا يتحقق إلا بمزيد من الضغط، وبالتالى يتغير شكل الحرف المطبوع عن شكل الحرف نفسه عندما تم تصميمه.

إلا أنه بعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست فى أواسط الثمانينيات، شهد شكل حروف المتن تحسنا ملحوظا نظرا لقلة الضغط الذى تتطلبه هذه الطريقة فى الطباعة ، حيث أن الورق يمر بين طنبورين من المطاط ، مما يتيح وصول الحروف الطباعية إلى جميع ثنايا الورق بأقل قدر ممكن من الضغط.

وعند طباعة الصحف المصرية بالطريقة البارزة ، كانت تستخدم ورق صحف رخيص نسبيا ، ولذلك فهو يمثل سطحا سيئا للطبع عليه نظرا لخشونة ملمسه ، ويحتاج سطحه إلى حرف له خطوطه القوية لتكون واضحة فى قمم حبيبات الورق وقيعانها ، مما كان يستلزم نوعا خاصا من الحبر لا يجف إلا بالامتصاص absorption ، مما يؤدى إلى تراكم الحبر فى الأركان الحادة للحروف ، ولا سيما من جراء شدة الضغط ، وهذا مما يشوه شكل حروف المتن فى النهاية ، وعندما تحولت الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست فى أواسط الثمانينات ، لاحظنا استخدامها لورق صحف من رتبة أعلى ، مما يتطلب قدراً من الضغط ، كما أن أحبار الطباعة الملساء تجف نوعا عن طريق الأكسدة oxidation مما أدى إلى تحسين شكل حروف الصحيفة.

وتبلغ درجة قتامة الحبر المستخدم فى طباعة الصحف - بصفة عامة - ٧٠٪ وحيث أن درجة رمادية ورق الصحف تبلغ ١٠٪ وذلك فى مقبال صفر ٪ بالنسبة للورق الأبيض المصقول ، فإن درجة قتامة الحبر المتاحة تصبح حوالى ٦٠٪ مما يؤدى إلى قلة التباين بين الحروف الطباعية السوداء وأرضية الورق مما يؤثر على شكل الحرف.

والمشكلة التى تواجه الصحف المصرية هى أنها تخوض معركة متزايدة الصعوبة من أجل توفير مستلزماتها من ورق الصحف الذى انخفضت جودته بعد الارتفاع الجنونى فى أسعاره.ففى محاولة لتقليص التكاليف المتزايدة ، خفضت مصانع الورق من وزن ورق الصحف من ٣٢ إلى ٣٠ جراما ، حيث أن الورق الأخف وزنا أسهل وأرخص فى صنعه ، ولكن كان هذا النوع من الورق هو السبب فى زيادة تمزق شريط الورق فى أثناء الطبع مما أدى إلى ضياع وقت لوصل الشريط، الصحيفة أحوج ما تكون إليه وكان من نتيجة تقليل الوزن بالنسبة للورق أن زاد انتقال الحبر المطبوع على أحد وجهى الصحيفة إلى الوجه الآخر، وهذا ما أدى بدوره إلى التقليل من درجة يسر القراءة بالنسبة للحروف الطباعية.

وإذا استمرت جودة الصحف فى الانخفاض ، سيصبح من الصعب التحكم فى المتغيرات الأخرى كافة مثل عمل الطابعة نظرا لتكرار تمزق شريط الورق ، مما سيؤثر فى النهاية على جودة الانتاج الطباعى ، حيث تتطلب طابعات الأوفست ورقا أكثر جودة من الورق المستخدم فى الطباعة البارزة ، وبإنخفاض وزن ورق الصحف . يجب على القائمين على تشغيل طابعات الأوفست أن يعملوا بطريقة أكثر جدية للتحكم فى كمية الحبر، ولسوء الحظ ، يوجد حد معين لا يستطيع القائمون على التشغيل تجاوزه لمنع ظهور الحبر على الوجه الآخر للصفحة عند استخدام الورق الأخف وزنا.

ومن الإجراءات التيبوغرافية التى تتبعها الصحف المصرية أحيانا وتعمل على تشويه شكل حروف المتن ، استخدام الأرضيات بأنواعها المختلفة لطبع المتن فوقها أو تفريغه منها ، ومن الملاحظ أنه فى أثناء طباعة هذه الصحف بالطريقة البارزة ، لم تكن تضع خبرا أو موضوعا قصيرا على أرضية شبكية تعطى الاحساس بالرمادية، وكذلك كان من النادر أن نجد خبرا مفرغا من أرضية سوداء ، إذ أنه من المعروف أن يسهل اتباع هذه الإجراءات فى الطريقة الملساء عن الطريقة البارزة ، وكل هذا كان يضفى نوعا من البساطة وعدم المبالغة على استخدام حروف المتن فى الصحف المصرية ، ويرجع ذلك إلى الصعوبة النسبية فى استخراج كليشيهات للمتن الموضوع على أرضية خاصة، أن الصور والعناوين كانت فى أحوج الحاجة لمثل هذا الوقت فى قسم الحفر بدلا من عنصر المتن.

ومن أنواع الأرضيات الشائعة فى الصحف المصرية والتى تستخدمها مع عنصر المتن ما يلى:

(١) الأشكال السلبية المعكوسة:

وفى هذا النوع من الأرضيات (أنظر شكل ١-٤) تظهر حروف المتن بيضاء بلون الورق على أرضية سوداء بلون الحبر المستخدم فى الطبع. وقد لجأت الصحف

المصرية إلى الإكثار من استخدام هذا النوع من الأرضيات ، وغيره من الأنواع الأخرى بعد تحولها إلى طباعة الأوفست التى أتاحت لها سهولة أكبر فى استخدام الأرضيات فى انتاج حروف المتن الموضوعة على أى نوع من أنواع الأرضيات فى دقائق معدودة.

وفى الحقيقة فإن التباين بين الحروف الطباعية والأرضية الموضوعة عليها عامل مهم من عوامل يسر القراءة ، فاللونان الأسود والأبيض يعطيان أكبر درجة من التباين، وبالتالى يكونان أكثر وضوحا فى حالة إذا ما كان المتن مطبوعا بالأسود على أرضية الورق البيضاء. ودائما ما يكون العكس ليس صحيحا: فالحروف البيضاء المفرغة من أرضية سوداء تقلل من سرعة القراءة بدرجة ملحوظة ، لذلك يجب أن يوجد توازن بين التأثير الذى يريد المخرج الصحفى إحداثه ، وبين استخدام الحروف المفرغة من أرضية سوداء حتى لا يؤثر هذا على فقدان يسر القراءة، وبالتالى يجب استخدام هذا المتن المعكوس reversed type مع كميات قليلة من الحروف ، ومع حروف مجموعة بحجم أكبر من الحجم المألوف كأن تكون مجموعة ببنط ٢١و١٤.

(٢) الأشكال الإيجابية على الأرضيات الشبكية:

وفى هذه الحالة ، تكون حروف المتن مطبوعة بالأسود على أرضية شبكية (رمادية) (أنظر الشكل السابق نفسه). ويذهب بعض التيبوغرافيين إلى أن هذا النوع من الأشكال يحافظ على العلاقة بين الشكل والأرضية ، حيث الشكل أكثر قتامة ، مثله فى ذلك مثل الأشكال الإيجابية الشبكية ، إلا أنه يؤدى إلى نقص فى الطاقة الضوئية المنعكسة بين الشكل والأرضية.

إلا أن المشكلة فى استخدام هذه الأرضية تكمن فى أن حروف المتن السوداء تضيع زوائدها الرفيعة نظرا لاتصالها بنقط الشبكة السوداء أيضا مما يؤدى إلى تشوه الحرف وعسر قراءته.

ومن المفضل غالبا استخدام حجم كبير لحروف المتن واستخدام الكثافة السوداء لهذه الحروف عند وضعها على شبكة رمادية حتى يمكن تفادى عملية تشوه الحروف نسبيا.

ومن الملاحظ أحيانا صعوبة قراءة المتن المطبوع على الأرضية الشبكية فى حالة ما إذا كانت هذه الأرضيـة قاتمة أكثر من اللازم ، نظرا لقلة التباين فى هذه الحالة بين الشكل والأرضيـة ، لذلك يجب فى هذه الحالة استخدام شبكة أقل قتامة (*)، حتى يتم الحفاظ على نسبة معقولة من التباين بين الشكل والأرضيـة تجعل قراءة هذا المتن يسيرا.

(٣) الأشكال السلبية الشبكية:

وفى هذا النوع من الأرضيات تبقى حروف المتن بيضاء بلون الورق بعد تفريغها من الأرضيـة الشبكيـة (أنظر الشكل السابق نفسه). وفى الحقيقة ، فإن هذا النوع من الأشكال يتميز بعيب مزدوج، أولهما هو عيب الأشكال السلبيـة (المعكوسة) نفسه فى تغيير نوع الجهد الذى تبذله شبكية العين ، وفى ذلك نوع من الإرهاق، أما ثانيهما فهو انخفاض الفرق فى الطاقة الضوئية المنعكسة بين الشكل والأرضية، وفى ذلك تقليل للتباين بينهما ، وبالتالى تقليل لوضوح الشكل وليسر القراءة.

وفى العادة ، فإن الحروف المطبوعة بهذه الطريقة ، بصرف النظر عن طريقة الطباعة ، تفقد بعض معالمها ، نظرا لأن زوائدها وأسنانها البيضاء تتصل بالأجزاء البيضاء من الشبكة لتضيع معالمها وتتشوه ملامحها.

ومن الملاحظ أن الصحف المصرية لم تلجأ إلى هذا الاجراء فى أثناء طباعتها بالطريقة البارزة ، وحسنا فعلت حيث لا تتيح الطباعة البارزة استخدام شبكات

(*) لكل شبكة درجة معينة من القتامة تتوقف على مدة تعريضها للضوء فى أثناء صنعها، وأقل الشبكات قتامة ١٠٪ تليها ٢٠٪ ثم ٣٠٪ وأقصى درجة للقتامة تبلغ فى العادة ٩٠٪.

دقيقة نوعا ما لطبيعة المادة المصنوعة منها الكليشيهات والأم الورقية ولخشونة الورق ، فلما تحولت هذه الصحف إلى طباعة الأوفست بدأت فى استخدام هذا الإجراء لإمكانية استخدام شبكات دقيقة نوعا ما ، بالإضافة إلى استخدامها ورقا أنعم يتيح تقبل هذا النوع من الشبكات ،إلا أن ما يعيب هذا الاستخدام اتباعه مع كمية كبيرة من حروف المتن المجموعة ببنط صغير نسبيا وباتساع كبير نسبيا ، مما يؤدى إلى تعب العين من مواصلة القراءة على هذا النحو فترة كبيرة من الوقت.



السائق وجد طفلا
فى التاكسى بعد نزول الراكبة

استقلت الراكبة التاكسى وعند مغادرتها له تركت طفلها على المقعد الخلفى .. فشلت المحاولات فى الوصول اليها تم ايداع الطفل احدى دور الرعاية .

وكان النقيب ماهر عيسى من قسم شرطة الجيزة قد تلقى بلاغا من سائق تاكسى بعثوره على طفل رضيع فى المقعد الخلفى لسيارته الاجرة تركته راكبة اثناء مغادرتها للتاكسى . قام العقيد احمد علم الدين مامور القسم بايداع الطفل احدى دور الرعاية الخاصة بالاطفال

(أ)

طعنة للصديق
والسبب خاتم فضة

(ب)

زعيمة لعصابة تخصصت
فى سرقة المواشى

تمكنت مباحث طهطا من القبض على عصابة تتزعمها سيدة . تخصصت فى سرقة المواشى تم ضبط المتهمين والمواشى المسروقة . وامرت النيابة بحبس المتهمين على ذمة التحقيق .

فقد تعددت البلاغات امام العميد محمد الشورى مامور مركز طهطا عن كثرة سرقات المواشى .. كشفت تحريات الرائد احمد ابو عقرب رئيس المباحث ان مرتكبى الحادث عصابة تتزعمها سيدة تخصصت فى سرقة المواشى من القرى وبيعها فى الاسواق تمكن النقيب محمد طلحه معاون المباحث من ضبط المتهمين فى كمين اعد لهم وامر عمر الهوارى مدير نيابة طهطا بحبسهم على ذمة التحقيق واعادة المواشى المسروقة .

(ج)

(د)

(شكل ١-٤)

أشكال مختلفة من الأرضيات الباهتة والداكنة المستخدمة مع حروف المتن

(٤) الأرضية الجريزيه(*)

ومن أنواع الأرضيات التى استخدمتها الصحف المصرية بعد تحولها إلى طباعة الأوفست ، الأرضية «الجريزيه grise» وهى عبارة عن خطوط طولية أو عرضية فى الغالب وأحيانا مائلة مع طبع المتن فوق هذه الأرضية فإنه فى رأينا من الإجراءات السيئة استخدام هذه الأرضية حيث تتداخل خطوط الأرضية مع بعض الحروف الرأسية مثل الألف واللام والطاء والظاء وغيرها. بالإضافة إلى تداخلها مع نقاط بعض الحروف مما يؤدى إلى تشوه أشكالها وعدم وضوحها خاصة أن حروف المتن نفسها عبارة عن خطوط.

ورغم محاولة بعض الصحف تجنب بعض هذه التشوهات بالاقتصار على طبع بعض المقدمات - فى مرات قليلة - على هذا النوع من الأرضيات ، مع جمع المقدمات ببنط كبير نسبيا مستخدمة فى ذلك الكثافة السوداء ،لكن هذه التشوهات فى رأينا ظلت على حالها وعسرت من قراءة الحروف وأساءت إلى شكلها.

(٥) أرضية الصورة:

فى بعض الأحيان ، تطبع الحروف فوق جزء من الصورة ، لتصبح الحروف شكلا أرضيته الصورة ، وعند وضع تصميم بهذا النمط ، لابد من تطبيق قاعدة الشكل والأرضية ، بمعنى أن يزداد الاختلاف بين قوة الطاقة الضوئية المنعكسة من كل من الحروف والصورة ، فإذا كان الجزء الذى نريد أن نطبع الحروف عليه ، وهو غير مهم بطبيعة الحال من الناحية الصحفية ، قاتما ، فلابد أن نطبع الحروف عليه سلبية ، negative أى أن تكون بيضاء بلون الورق ، أما إذا كان باهتا فلابد أن تطبع الحروف عليه إيجابية postive أى أن تكون سوداء بلون الحبر ، وفى كلتا الحالتين نحصل على أكبر قدر من التباين والابراز، برغم إرهاق بصر القارئ فى الحالة الأولى.

(*)تتكون هذه الأرضية عادة من خطوط طولية أو عرضية أو أشكال زخرفية توضع فوقها حروف المتن والعناوين.

وقد درجت بعض الصحف على استخدام الصورة كأرضية لحروف المتن ، حيث يتم تكبير الصورة فى بعض الأحيان ليوضع عليها الموضوع المتعلق بها ، إلا أنه فى معظم الأحوال لا تكون الأرضية المطبوع عليها المتن بدرجة القتامة نفسها ، حيث تتكون الصورة من مناطق باهتة ، وأخرى قاتمة ، بما يؤدى بالصحيفة إلى أن تطبع بعض أجزاء الخبر على الأرضية الباهتة المائلة إلى البياض ، مما يؤدى فى النهاية إلى أن يكون القارئ بصدد قراءة خبر واحد تمت معالجته بأرضيتين مختلفتين ، بالإضافة إلى أنه قد يقرأ بعض سطور الخبر المجزأة بين هاتين الأرضيتين بما يؤدى فى النهاية إلى عسر القراءة (انظر شكل ٢-٤).

وبالإضافة إلى الأرضيات هناك عوامل أخرى تقوم بتشويه شكل حروف المتن ، مثل إمالة هذه الحروف أو وضع بعض حروف المتن بطريقة مائلة على الصفحة ، وهو ما نتج عن استخدام الجمع التصويرى والحرية الكبيرة التى أتاحتها طباعة الأوفست للمخرج الصحفى.

ففى بعض الأحيان تتطرف الصحف فى الاستفادة من إمكانات الجمع التصويرى حيث تقوم بإمالة حروف المتن المتعلقة بموضوع كبير قد يحتل أغلب مساحة الصفحة ، ومن مساوئ هذا الإجراء أن عين القارئ قد اعتادت الحروف المعتدلة التى تسير على قاعدة واحدة تعطيها انتظاما وتريح العين التى تمسح هذه الحروف فى خطوط منتظمة من اليمين إلى اليسار ، ولكن مع استخدام الحروف المائلة تقوم العين التى تمسح هذه الحروف فى خطوط منتظمة من اليمين إلى اليسار، ولكن مع استخدام الحروف المائلة تقوم العين بمسح الكلمة من أعلى اليمين إلى أدنى اليسار، وهكذا مع الكلمة المجاورة فتكون حركتها على شكل خطوط متعرجة تشبه الذبذبات التى تتأرجح بين الارتفاع والانخفاض. وهذا يؤدى إلى إرهاق بصر القارئ خاصة إذا تم جمع موضوع كامل على الصفحة بهذه الطريقة.

وقد يكون مقبولا أن يتم جمع مقدمة ببنط كبير مع إمالة حروفها لتحقيق المزيد من جذب الانتباه ، ولكن أن يتم إمالة حروف موضوع كامل. فهذا مالا يمكن

أن يحتمله القارئ الذى سرعان ما يطرح الجريدة جانبا بعد أن يقرأ فقرتين أو ثلاث، لأن عينه سرعان ما تتعب من قراءة مثل هذه الحروف المائلة.

وكذلك أتاحت الحرية الكبيرة للمخرج الصحفى فى طباعة الأوفست القيام بوضع كميات كبيرة من سطور المتن بطريقة مائلة على الصفحة (انظر شكل ٣-٤)، وهذا ايضا يرهق بصر القارئ ، خاصة أن عليه أن يقوم بأحد أمرين: إما أن يقوم بإمالة رأسه حتى يتمكن من قراءة الموضوع المائل ، وإما أن يقوم بإمالة الصفحة التى تحتوى على هذا الموضوع حتى تسهل قراءته ، وبالتالى فإن القارئ فى حاجة إلى مجهود إضافى يبذله لقراءة الموضوع ، بالإضافة إلى المجهود البصرى. وفى هذه الحالة ، يكون أمامه أحد خيارين ، إما أن ينصرف عن قراءة مثل هذا الموضوع، وإما أن يقرأ فقرة أو فقرتين منه ثم ينصرف عنه. وفى كلتا الحالتين، تكون هناك كميات مهدرة من المتن، لا تجد لها قارئا مما يمثل جهدا ضائعا ، سواء من الناحية التيبوغرافية أو التحريرية.

المبحث الثانى: حجم حروف المتن:

يرتبط حجم الحروف باتساع الجمع ومادة الموضوع ، وقد وجد أن أحجام الحروف المعقولة تتراوح بين بنطى ٩ , ١٢ حيث وجد أنها أسهل الأحجام من حيث القراءة. ويمكن استخدام أحجام الحروف الأصغر فى جمع نتائج المباريات والإعلانات المبوبة لأن القراء لا يقرأون كميات كبيرة منها ، حيث يقرأ كل فرد ما يهمه فحسب ، وعندما يكون اتساع الأعمدة أكبر - كأن يتم تقسيم الصفحة إلى ستة أعمدة بدلا من ثمانية أعمدة - تظهر الحاجة إلى أحجام أكبر من الحروف.

وعندما كانت الصحف المصرية والعربية تطبع بالطريقة البارزة وتستخدم آلات الجمع السطرى فى جمع موادها ، كانت تجمع معظم هذه المواد ببنط ٩ المعدنى، إلا أن الصحف المصرية على وجه الخصوص لجأت فى فترة الخمسينيات إلى جمع معظم صفحاتها ببنط ٧ المعدنى رغم أن هذا الحجم صعب القراءة بالنسبة للحروف العربية

بصورتها الحالية خاصة وأنه مع هذا الحجم الضئيل تضيع زوائد الحروف وأسنانها بالإضافة إلى بعض النقط مع توالى عملية الضغط فى أثناء الطباعة.



باميلا.. لعبتها رؤساء التحرير !

● تواصل مجلة باري ماتش الفرنسية نشر حلقاتها حول الجاسوسة الحسناء باميلا بوردس التي هددت فضائحها الحكومة البريطانية بالانهيار.

ففي خلال بضعة أشهر بين عامي ١٩٨٦ و ١٩٨٧ استطاعت باميلا أن تجمع حولها كثيرا من الأسماء اللامعة في المجتمع البريطاني ومن أشهرهم رئيسا تحرير جريدتي الصنداي تايمز والاوبزرفر وكذلك وزير الرياضة البريطاني ...

● هبة حسين ●

(شكل ٢-٤)

استخدام الصورة الفوتوغرافية كأرضية لحروف المتن



بعد السياسة الجديدة للاتحاد السوفيتى

جورباتشوف يحرر دول الكتلة الشرقية من تبعيتها لروسيا ؟

وداعا .. مستر جاكسون

كمال عبد الرءوف

(شكل ٣-٤)

إمالة الموضوعات على الصفحة يؤدى إلى عسر قراءة حروف المتن

ويبدو أن الصحف المصرية قد لجأت إلى جمع موادها ببنط ٧ المعدنى فى فترة الخمسينيات لمواجهة أزمات الورق فى تلك الفترة نظرا لتوالى الأحداث الخطيرة التى كانت تهدد وصول ورق الصحف إلى مصر ، مثل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ والحرب الكورية ١٩٥٤ ، بالإضافة إلى العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ، حيث قامت الصحف بتخفيض عدد صفحاتها مع جمع مادتها بهذا البنط الصغير حتى لا يؤدى تقلص عدد صفحات الصحيفة إلى نقص فى المادة التى تقدمها الصحيفة إلى قارئها . ومع ذلك ، فنحن نرى أن هذا الإجراء غير موفق لأن هذا الحجم لا يحقق يسر القراءة لأنه مرهق لعين القارئ.

وكانت الصحف المصرية تستخدم أيضا أبناط ١٢ . ١٤ . ١٦ فى جمع بعض موادها وخاصة مقدمات الأخبار الموجودة على الصفحة الأولى ، أو فى جمع بعض الأخبار المهمة القصيرة التى تريد لفت نظر القارئ إليها.

كما استغلت هذه الصحف الأبناط المتاحة فى آلات الجمع السطرى فى التدرج من العنوان الخطى الشديد الثقل مع جمع المقدمة ببنط كبير نسبيا - مثل بنط ١٤- ثم جمع الفقرة الأولى ببنط أقل وجمع بقية الخبر بالبنط التى اعتادت جمع مادتها به ، وهذا ما كان يمثل نقلة طبيعية لعين القارئ حتى لا تنتقل فجأة من العنوان الكبير الحجم إلى حروف المتن صغيرة الحجم ، كما كانت هذه الصحف تقوم بجمع بعض أجزاء الموضوع ببنط كبير - مثل بنط ١٢ - وذلك للتأكيد على أهمية هذا الجزء.

وعندما تحولت الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست وبالتالى إلى استخدام الجمع التصويرى ، أصبحت تجمع معظم موادها ببنط ١٠ التصويرى بدلا من بنط ٩ المعدنى ، ويرجع السبب فى ذلك إلى اختلاف الأثر البصرى لأحجام الحروف العربية بين آلات الجمع السطرى المعدنية وآلات الجمع التصويرى، حيث أن لبنط ٩ التصويرى تصميم خاص ، وضع المصمم بمقتضاه كمية من البياض فى أعلاه وأسفله، وهذا البياض يحسب بالطبع عند قياس

حـجم البنط رغم أن الأثر البصـرى للحـرف فى آخـر الأمـر أصـغـر من بنط ٩ المعدنى.

ويرتبط بحـجم حروف المتن كثافتـهـا ، أى مدى ثخانة الحرف وحوافه ، فإذا كانت سميكة أطلق على الحرف «بنط أسود» ، وإذا كانت رفيعة أطلق عليه «بنط أبيض» والبنط الأبيض هو السائد فى جمع مواد الصحف.

وتستخدم الصحف الكثافة السوداء فى جمع متون بعض الأخبار التى تريد إبرازها عن غيرها ، وللتمييز بين مقدمة الخبر ومتنه وخاصة إذا لم ترد الصحيفة أن تزيد حجم حروف المقدمة عن بنط ١٠ التصويرى.

ولا شـك أن المـزج بين الأبنـاط السوداء والبيـضاء أمر مستحب ، فالحروف السـوداء تساعـد على إزالة الأثر البصـرى السيئ لتراكم حروف المتن البيـضاء خاصـة فى المـوضوعـات الطـويلـة ، كـمـا أنه يسـاعـد على إبراز الأخبـار أو الفـقـرات المجـموعـة وسط غــيرها من الأخبـار أو الفـقرات المجـموعـة بالبنط الأبيض.

ومن المساوئ التى ظهرت فى بعض الصحف بعد التحـول للجمع التصويرى جـمع كل مـواد بعض الصـفحـات بالبنـط الأسود ، وهـذا يصـدم عين القارئ لأن زيادة ثخانة الحروف على الصـفحـة كلهـا يضفى عليهـا شـكلا مشوشا ويعطى إحساسا بأنها ملطخة بالحبر خاصـة إذا لم يزد البياض بين السطور ، كما أن البنط الأسـود أصـعب فى قـراءته ، ولذلك لا ينبـغى استـخدامـه عـبر فـترة من القـراءة المستمرة، ولكن ادخاره لجذب انتباه القارئ إلى أجزاء معينة من موضوع طويل تريد الصحيفة التأكيد على أهميتها ، علاوة على أن المخرج فى هذه الحالة لن يجد من الوسـائل التـيـبوغرافـيـة مـا يسـتطيع به إبراز فقرة مـهـمة داخل الموضـوع ، إلا إذا استخدم فى جمعها حجمـا أكبر ، مع ما يسببه ذلك من ضياع للمساحة ليس له ما يبرره.

العنوان الفرعى(*):

تعمد الصحف كثيرا إلى تقسيم الموضوع أو القصة الخبرية إلى أجزاء ، وتجعل لكل جزء منها عنوانا فرعيا ، وتنظر إلى هذه العناوين الفرعية على أنها فواصل بين أجزاء الموضوع الواحد ، وذلك للتغلب على الملل الذى قد يتسرب إلى نفس القارئ ، كما تنظر الصحف إليها كذلك على أنها معالم فى طريق القراءة تجذب إليها نظر القارئ ، لتقنعه أن الموضوع الذى يقرؤه لم يُطل عرضه بالصحيفة إلا لفائدة جديرة بالحصول عليها.

ويحدث أحيانا نوع من التعارض بين الوظيفتين التحريرية والتيبوغرافية للعنوان الفرعى ، وذلك لأن وضع هذا العنوان فى المكان الملائم من الناحية التيبوغرافية قد يؤدى إلى كتابة عنوان فوق جزء من المتن لا يحمل معنى خاصا بالنسبة للقارئ ، ويرى البعض أن مراعاة المكان الملائم من الناحية التحريرية أهم من مراعاة الوضع التيبوغرافى ، فإن زيادة فقرة أو فقرتين على المتن المتراكم أخف وطأة على القارئ من إحساسه بأن المحرر يكتب موضوعه كيفما اتفق.

وتستخدم الصحف بنط ١٢ فى جمع عناوينها الفرعية غالبا ، سواء فى أثناء استخدامها الجمع المعدنى أو الجمع التصويرى ، ولا شك أن هذا البنط يتباين مع بنط ٩ المعدنى أو ١٠ التصويرى خاصة وأن الصحف تستخدم الكثافة السوداء منه، مما يزيد حروف العنوان الفرعى ثخانة وسمكا. وأحيانا ما تستخدم الصحف بنط ١٤ فى جمع عناوينها الفرعية لإضافة لون تيبوغرافى(**) إلى الصفحة لكسر حدة رمادية المتن ، ولا سيما إذا كان الموضوع مفرطا فى الطول.

(*) نحن نتفق مع معظم التيبوغرافيين على دراسة العنوان الفرعى ضمن عنصر المتن، لأن حجم حروفه لا تصل إلى حجم حروف العرض من ناحية ، كما أدرجنا دراسته ضمن المبحث الخاص بحجم الحروف نظرا لجمعه بحجم أكبر من حجم المتن داخل الموضوع نفسه من ناحية أخرى.

(**) يُقصد باللون التيبوغرافى typographic color الأبيض والأسود والدرجات الرمادية أما ما عدا ذلك من ألوان ، فيطلق عليها مصطلح «الألوان الصبغية».

ويُفضل استخدام الطراز المتوسط للعناوين الفرعية ، حيث يسمح هذا الطراز بترك بياض على جانبى العنوان الفرعى يساعد على إبرازه ، ويتيح لبصر القارئ المزيد من الراحة بين الفقرات المجموعة بحروف صغيرة تكسوها الرمادية ، إلا أنه فى أحوال نادرة يتم وضع العناوين الفرعية بحيث تكون منطلقة من اليمين ، وهذا يساعد هذه العناوين على البروز حيث أن بداية الفقرة التالية تترك قدرا من البياض أسفل العنوان الفرعى مما يساعد على وضوحه.

ويجب مراعاة وجود قدر من البياض بين العنوان الفرعى والفقرة التالية له أقل من القدر الموجود فوقه، وذلك لأن العنوان الفرعى يرتبط ارتباطا عضويا بالفقرة الموجودة أسفله وليس بالفقرة الموجودة أعلاه، وإذا كان البياض متساويا أعلى العنوان وأسفله فإن هذا يجعله أيضا تائها وسط سطور المتن ، وهكذا فإنه لا يرتبط عضويا بالفقرة التالية له ، والتى من المفترض أنه يلخصها أو يبرز أهم زاوية فيها.

ومن المستحسن تجنب وضع خطوط أو جداول زخرفية أعلى العناوين الفرعية وأسفلها ، لأن هذا الإجراء غير وظيفى ، فهذه الخطوط تعوق عين القارئ فى أثناء القراءة ، وكذلك يحسن التخلى عن الإطارات ببساطة تفصل ما بين الفقرة السابقة والفقرة التالية لها.

المبحث الثالث: إتساع جمع سطور المتن:

الاتساع هو طول السطر الذى تجمع منه الحروف الطباعية ، وهو من أكثر المتغيرات أهمية فى تحديد يسر القراءة ، فإذا كان طول السطر قصيرا قصراً غير عادى ، أدى ذلك إلى قطع الجمل وبتر المعانى ، كما أن زيادة طول السطر عن الحد المناسب يجعل القارئ يبحث عن بداية كل سطر ، وقد يخطئ ويعيد قراءة السطر الذى قرأه، وهذا كله يؤدى إلى إرهاقه ومضايقته ، خاصة إذا كان الموضوع طويلا.

والاتساع المثالى للسطر optimun line length هو العامل التيبوغرافى الوحيد الذى يمكن تحديده عن طريق العمليات الحسابية ، وقد توصل عمال الجمع

أولا إلى هذا الاتساع المثالى من خلال خبرتهم . وعندما تم توظيف البحث العلمى فى هذه المشكلة ، وجد أن ما توصل إليه الطابعون القدامى كان صحيحا ، فالخبرة والبحث العلمى قد توافقا تماما فى هذه المعادلة:

الاتساع المثالى للسطر = حجم الحروف × ١,٥

أى أنه إذا كانت حروف المتن مجموعة ببنط ١٠ على سبيل المثال ، فإن الاتساع المثالى للسطور ١٥ كورا ، ولكن يمكن التجاوز عن هذا الاتساع إرتفاعا وانخفاضا بنسبة ٢٥٪ ليصبح أقل اتساع للسطر المجموع بهذا البنط ١١ كورا تقريبا . وخارج هذا النطاق ، تصعب عمليه القراءة حتى أن القارئ يكون واعيا بهذه الصعوبة ، ولذلك أجمع التيبوغرافيون تقريبا على أنه لا يجبُ الجمع باتساع أقل من عمود أو أكثر من عمودين ، ولا سيما مع استخدام بنط ٩ المعدنى أو ١٠ التصويرى ، وهما أدنى بنطين يستخدمان فى جمع متن الصحف العربية تقريبا ، إلا أن هذا لا يمنع من الجمع باتساعات أكبر عند زيادة حجم البنط.

ويجب تجنب اتساعات الجمع الكبيرة وخاصة عند ثبات حجم الحرف ، لأنه فى هذه الحالة تزيد رحلة العين بدرجة كبيرة بين أول السطر وآخره مما يرهقها ، وخاصة إذا لم تكن اتساعات الأسطر متساوية لتعود مرة أخرى فى رحلة من نهاية السطر الأول لبداية السطر الثانى لتبحث عن بدايته، وكلها عوامل لا تساعد على يسر القراءة.

وعلى العكس ، فقد يكون اتساع الجمع أقل من اللازم حين تجمع الصحيفة بعض موادها ليبلغ اتساع الجمع ٧كور أو ٤كور. وفى هذه الحالة تكون رحلة العين قصيرة للغاية بين أول السطر ونهايته مما يدفعها إلى مسح هذه السطور فى قفزات سريعة متتالية ترهقها ولا تشعرها بالراحة ، كما أن اتساع الجمع القصير يؤدى إلى أن السطر لا يحتوى إلا على كلمات قليلة أو أحيانا كلمة واحدة مما ينتج عنه عدم تكوين جمل مفيدة كما هو الحال فى اتساع الجمع العادى وكل هذا يؤدى إلى تشويه المعانى فى ذهن القارئ علاوة على أن القراءة فى هذه الحالة تتحول إلى عملية رأسية لا أفقية ، مما يتعارض مع ما اعتاد عليه بصر القارئ.

أما اتساع الجمع الذى كان يغلب على صفحات الصحف المصرية، فهو اتساع العمود العادى (١٠كور) .. إلا أننا يجب أن نتتبع تطور جزء من حياة هذه الصحف لنخرج بمؤشرات أكثر تحديدا .. ففى فترة الاربعينيات كانت صفحات الصحف المصرية مقسمة فى الغالب إلى ثمانية أعمدة تفصل بينها الجداول الطولية ، ولذلك كان اتساع العمود فيها ١٠كور.

وفى أوائل فترة الستينيات ، وفى محاولة لاتباع الاتجاه الحديث الذى بدأت الصحف المصرية فى اتباعه، وهو الاستغناء بالبياض عن جداول الأعمدة الطولية للفصل بين الأعمدة ، بدأت الصحف المصرية فى نزع هذه الجداول ، لأن المشكلة التى واجهت هذا الاتجاه الجديد أن الجداول كانت تفصل بالكاد بين الأعمدة ، فعلى يمينها ويسارها قدر ضئيل للغاية من البياض ، حتى أن من يرى الصفحة من مسافة بعيدة نسبيا كان يهيأ له أن أعمدة المتن قد تداخلت مع هذه الجداول ، ولذلك كان مجرد نزع الجداول الطولية لا يحقق الفصل الكامل بين الأعمدة لأن العين قد تخطئ وتعبر من نهاية سطر فى عمود إلى بداية سطر فى العمود المقابل ، دون أن تدرك أنهما منفصلان ، ولذلك بدأت الصحف المصرية تجمع معظم موادها باتساع ٥ . ٩كور ، مما أتاح لها قدرا معقولا من البياض للفصل بين الأعمدة ، لتستغنى بذلك عن جداول الأعمدة.

وفى أواخر الثمانينات وأوائل التسعينيات ، بدأت الصحف المصرية فى تقليل مساحة كل من صفحاتها بمقدار أربعة سنتيمترات فى العرض ، ورغم اختصار هوامش الصفحة إلا أن هذا كان يؤثر بدرجة ملحوظة على البياض بين الأعمدة لدرجة تجعله يتلاشى تقريبا إذا لجأت هذه الصحف إلى جمع موادها بالاتساع السابق نفسه (٥ . ٩كور) ، لذلك قامت الصحف المصرية بتقليل اتساع الأعمدة بمقدار نصف كور لتصبح ٩كور ، وهو اتساع يقل - فى رأينا - عن حد الانقرائية . ففى حين يزعم البعض أن تقليل الاتساع بمقدار نصف كور لم يؤثر على يسر القراءة خاصة أن سطر الجمع على عمود يمكنه استيعاب عدد الكلمات نفسه الذى يستوعبه السطر المجموع

على ٥ . ٩كور ، إلا أنه من الملاحظ أن هذا لا يتحقق إلا مع استخدام البنط الأبيض فى الجمع لتلافى هذا العيب الذى سرعان ما يظهر مع استخدام البنط الأسود الذى يؤدى إلى قلة الكلمات فى السطر المجموع بالاتساع الجديد(*).

وبالأإافة إلى ذلك ، فإن جمع أعمدة الصحف باتساع ٩كور ، لم يكن العيب الوحيد لتقليل الصحف لعرضها بمقدار ٤سم، لأن هذه الصحف لجأت إلى تقليل البياض الذى يفصل بين الأعمدة بمقدار بنطين ، هذا إن كان القارئ لا يلاحظه ، إلا أنه سرعان ما تتعب عينه نظرا للتقارب بين الأعمدة ، ولا يضيف هذا الإجراء إلى الصفحة إلا مزيدا من الرمادية ، وقليلا من البياض الذى يريح العين ويعمل على يسر القراءة.

ويتحدد طول السطر المجموع بصفة عامة بعاملين مهمين هى: حجم الحرف المستخدم فى الجمع ، وكثافة الحروف.

(١) حجم الحرف المستخدم فى الجمع:

فالمعروف أنه كلما صغر حجم الحرف كلما قل الاتساع ، وكلما كبر حجم الحرف زاد الاتساع ، إلا أن الصحف المصرية أحيانا ما تقوم باستخدام بنط ١٢ فى جمع متن باتساع ٩كور وذلك حتى يتم ملء مساحة معينة فى حين أن المادة التحريرية لا تسعف الصحيفة، وفى المقابل نجد أن بعض الصحف تقوم أحيانا بجمع موضوع ببنط ٩ التصويرى مثلا وباتساع ٢٠كور ، وهى تلجأ لذلك عندما يكون الموضوع أكبر من المساحة المخصصة له ، فيلجأ المخرج إلى جمع المادة التحريرية ببنط صغير حتى تلائم المساحة المتاحة.

وفى كلتا الحالتين ، لا تتحقق المعادلة الصحيحة بين حجم واتساع الجمع ، والتى تتمثل فى جمع المتن ببنط ٩المعدنى أو ١٠ التصويرى إذا كان باتساع عمود واحد ، وجمعه ببنط ١٢ المعدنى أو التصويرى إذا كان باتساع عمودين.

(*) لاحظ أن الحروف السوداء أكبر حجما من نظيرتها البيضاء مع استخدام البنط نفسه لأن زيادة ثخانة حواف الحرف وخطوطه تعطى لكل حرف على حدة اتساعا أكبر.

(٢) كثافة الحروف:

إن الحروف السوداء تتميز بثخانة خطوط الحرف وأسنانه وحوافه ، وللمحافظة على كمية البياض الموجودة بين خطوط الحرف ، وفى فجواته الضئيلة ، فقد وضع المصممون للحرف الأسود اتساعا أكبر من الحرف الأبيض مع التساوى فى حجم الحرف ، ولذلك فإن استخدام البنط الأسود يتيح الجمع باتساع أكبر مع استخدام الحروف والكلمات نفسها و مما لو جمعت بالبنط الأبيض لحجم الحروف نفسها.

ومن هنا ، ورغم إشارتنا إلى أن بنط ٩ التصويرى لا يتناسب مع يسر القراءة، إلا أن الكثافة السوداء منه قد تكون مناسبة إذا استخدمت فى الجمع على مالا يزيد عن عمود واحد ، وكذلك فإن بنط ١٠ الأسود قد يكون مناسبا إذا استخدم فى الجمع على مالا يزيد على عمودين.

ومن المزايا التى تتوافر للجمع التصويرى ، الذى تحولت الصحف المصرية إلى جمع موادها به فى أواسط الثمانينيات ، وقدرة أجهزته على التنويع فى اتساعات الجمع بمرونة أكبر من آلات الجمع الساخن ، نظرا لاستخدام الحاسب الآلى الذى يمكن إعطاؤه أى أمر يتعلق بالاتساع وينفذه على الفور.

وقد مكن الجمع التصويرى الصحف المصرية من استخدام الكلمات الاستهلالية(*)، صحيح أن هذه الصحف كانت تستخدم هذه الكلمات الاستهلالية فى أثناء جمعها بالآلات السطرية ، إلا أن الجمع التصويرى قد أتاح لها مرونة أكبر فى السبيل خاصة لقدراته الفائقة فى تغيير اتساعات الأسطر لإمكان وضع الكلمة الاستهلالية. أضف إلى ذلك ، إمكانية استخدام الجمع المحيطى contour ، وذلك عن طريق جمع موضوع معين بحيث تتخذ حواف سطوره شكل معين كالمثلث وشبه المنحرف والدائرة (انظر شكل ٤-٤).

(*) هى كلمات تجمع ببنط كبير نسبيا عن المتن العادى وبكثافة أكبر وتوضع داخل السطور الأولى لبعض فقرات الموضوع ، ويقضى ذلك جمع هذه السطور باتساع أقل.

انتحار طالب ثانوي
بسبب تكرار رسوبه

لقي طالب ثانوي مصرعه بعد ان شنق نفسه في شقته .. بعد أن تكرر رسوبه.
وكان العميد ابراهيم ناجي مأمور مركز امبابة قد تلقى بلاغا من بعض المواطنين عن وفاة طالب منتحرا في شقته
وانتقل الى مكان الحادث النقيب حارس ابو العز .. وتبين من التحقيقات ان الطالب انتهز فرصة عدم وجود اخواته في الشقة وصعد على سلم صغير وشنق نفسه في سقف الحجرة .. وبعد عودة اخوته اكتشفوا جثته داخل الشقة .. اعترفت والدته امام محمود عبدالحميد رئيس "النيابة" ان فشله في الحصول على الثانوية الصناعية اكثر من سنة .. هو سبب انتحاره. صرحت النيابة بدفن الجثة

الجمع على شكل دائرة

ربح سلام حلقت
بي فوق لبنان .. ما أن
خطوت أول خطوة في بيروت لم
أسأل - أول ما سألت - عن زعيم أو
قائد، أين فيروز؟ كان أول وآخر أسئلتي
لكل اللبنانيين .. ذهبت إلى بيتها في الروشة
بالغربية .. قال لي الأبواب الموصدة .. هناك كان طائر فن
عبقري لم يتحمل العذاب في عيون الناس .. ذهبت الى بيتها في
الرابية، بالشرقية قالوا لي: غير موجودة .. ابحث وعرفت
مكانها!
وهكذا كان علي أن أطير خلفها إلى الكويت، حيث جاءت بعد غيبة ثلاثة وعشرين
عاما .. وحيث زحف إلى محراب شدوها أكثر من ٦ آلاف، فيروزي، من أهل الخليج
ليعيشوا ثلاث ليال - آخرها الليلة - مع، الحرف العربي التاسع في السلم الموسيقي، .. فيروز!

الجمع على شكل شبه منحرف

مهندس مشهور جدا اسمه : سنمار أقام قصرا لأحد الإمراء
التف الناس حول القصر الجميل وذبحوا الإبل والأغنام
تحت قدميه .. وسأله الأمير ماذا تريد أن أقدم لك من
مكافأة .. واعتذر المهندس .. ورأى أن مكافأته سعادة
الأمير .. وسعادة الناس لسعادة الأمير .. ثم مال
المهندس على الأمير ليعترف له بالسر القاتل
قال المهندس سنمار : في هذا القصر طوبة
واحدة .. إذا نزعها احد سقط القصر كله
وبسرعة سأله الأمير هل يعرف السر
احد ؟ أجاب المهندس : لا أحد
سوانا وهنا ازدادت سعادة
الأمير .. عندما ألقى
بالمهندس ومعه السر
من فوق القصر
فمات وكان ذلك
جزاء
سنمار

الجمع على شكل شبه مثلث

(شكل ٤-٤)

إلا أنه من الواضح أن استخدام الجمع المحيطى يؤدى إلى اختلاف اتساع السطور من سطر إلى آخر مما يؤدى إلى اختلاف طول الرحلة التى تقطعها عين القارئ من سطر إلى آخر والمشكلة الأكبر أن العين بمجرد أن تنتـه من قراءة سطر وترحل عائدة إلي بداية السطر التالى ، فإن عليها أن تبحث عن تلك البداية مرة أخرى نظرا لعدم وجود بدايات موحدة للسطور ، وهذا ما يحدث مع كل السطور مما يؤدى فى النهاية إلى إرهاق عين القارئ ، بل وانصرافه فى النهاية عن القراءة خاصة إذا تم جمع عدد كبير من سطور المتن بهذه الطريقة.

ويلاحظ أن مع استخدام الطريقة البارزة فى طباعة الصحف المصرية ، كان التلاعب فى طريقة جمع السطور وترتيبها أمرا شاقا لما يقابل ذلك سواء فى مرحلة الجمع أو مرحلة توضيب الصفحات ، ولكن بعد تحول هذه الصحف إلى الطباعة بطريقة الأوفست ، بالإضافة إلى استخدام الجمع التصويرى ، فإن جمع السطور وترتيبها أصبح أمرا سهلا ، مما يغرى سكرتير التحرير على التمادى فى ذلك لما تحققه تلك التكوينات من لفت لنظر القارئ.

ومثال ذلك وضع صورة مفرغة خلفيتها (ديكوبيه) كبيرة على الصفحة، وتداخل هذه الصورة مع أعمدة المتن مما أدى فى النهاية إلى عدم انتظار اتساع الجمع بالنسبة لأجزاء السطور التى تداخلت معها الصورة ، وهذا ما يمثل عقبة أمام عين القارئ خاصة أن الصورة المفرغة خلفيتها وخاصة فى الأجزاء المتداخلة مع أعمدة المتن من الثقل بحيث تجذب بصر القارء إليها وتصرفه عن قراءة المتن ، والذى من المفروض أن يعمل سكرتير التحرير الفنى على أن يوظف كل العناصر التيبوغرافية لكى يقود القارئ إليه (أنظر شكل ٥-٤).



(شكل ٥-٤)

تداخل الصورة المفرغة خلفيتها مع أعمدة المتن أدى إلى اختلاف اتساع الجمع.

لاحظ أن اتخاذ الإعلان الموجود أسفل يمين الصفحة الشكل المثلث أدى إلى عدم انتظام اتساع الجمع

ومثال ذلك أيضا ، أن بعض الصحف تقوم أحيانا بإمالة بعض العناصر مثل الصــور والعناوين والإطارات مما يؤدى إلى عــدم انتظار الجـمع فى الأجـزاء التى تتداخل معها هذه العناصر بما يؤدى إلى عسر القراءة، وذلك كله على الرغم من أنه يجب أن يوضع فى الاعتبار أن المادة التحريرية تطبع على الصفحة ، لا لينظر إليها القارئ متأملا لها معجبا بطريقة عرضها ، وإنما تطبع لتقرأ ، وأن تيسير قراءتها يأتى فى المقام الأول.

الفصل الخامس

العناوين

لا شك أن العنوان عنصر مهم فى بناء الصفحات وتحديد هيكلها العام، فهو يسهم فى تكوين صفحة تعمل على جذب عين القارىء، ورغم أن إخراج صفحات الصحيفة يسهم فى تحقيقه العديد من العناصر التيبوغرافية، فإن العنوان يحتل أهمية خاصة فى تكوين شكل الصفحة، كما أن حروف العناوين - إذا استخدمت بأحجام كبيرة - تحقق نوعاً من التوازن مع العناصر الثقيلة الأخرى كالصور، كما تحقق نوعاً من التباين مع رمادية سطور المتن.

وتؤدى حروف العناوين دوراً بارزاً فى الصحيفة الحديثة، فهى التى تحدد للقراء نوعية الأخبار والموضوعات المعروضة على الصفحة، فتضع يد كل قارىء على الموضوع الذى يهمه، ليبدأ بقراءته أولاً، لذلك إذا أحسن إستخدامها، ظل القارىء يطالع جريدته أطول وقت ممكن.

ووظيفة العناوين أن تحقق أغراضاً معينة، فالصحف تحرص على إختيار عناوينها مستهدفة إغراء الناس على شراء الصحف فى الطرقات من أيدى الباعة أو من أماكن عرضها، وإغراء القارىء بعد أن يشترى صحيفته على قراءة أكبر عدد ممكن من الموضوعات، وذلك بإبرازها وتكوين شخصية مميزة للصحيفة بحيث يتعرف القارىء على صحيفته بمجرد رؤيتها.

فالعناوين عامل مهم إذن فى تكوين مظهر الصحيفة، ويلاحظ أن كبر حجم الحروف فى العناوين والمجال الواسع لتدرج هذا الحجم يبرز الفروق بينها، كما أن قلة عدد الكلمات المستخدمة فى العنوان تجعل من اليسير التمييز بين أنواع الحروف المختلفة. ومن هنا، تعددت أنواع حروف العرض، التى تستخدم فى العناوين،

وإتسع نطاقها إلى حد كبير فى حين قلت حروف المتن وضاق نطاقها. وهكذا، نجد أن الصحيفة ترتبط فى ذهن القارىء بأشكال معينة من حروف العناوين.

كما أن وظيفة العنوان تلخيص أكثر العناصر أهمية فى القصة الخبرية التى يعلوها فى كلمات قليلة، وبهذا فإنه ينقل أهم عناصر الخبر فى كلمات قصيرة وسهلة الفهم، إنه فى الحقيقة عبارة عن نسخة مصغرة للموضوع الصحفى، ويقدم للقارىء لكى يختار فى لمحة خاطفة ما يهتم بقراءته من أهم الأحداث التى وقعت خلال الأربع والعشرين ساعة السابقة بسرعة.

وهكذا، نجد أنه مع نمو الصحف من مطبوعات صغيرة تتكون من أربع صفحات إلى مطبوعات ضخمة تتكون أحياناً من عشرات الصفحات. اتخذت العناوين وظيفة أخرى. وهى الترويج للقراءة السريعة، وبالطبع، فإن هذا يتحقق بإستخدام العناوين التى تقوم بتكثيف مضمون الأخبار. ومن المعتقد أن الصحف لا تتوقع أن يقرأها كل فرد من الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة. فالقليل من القراء لديهم هذا المتسع من الوقت. ومن هنا، فإن القراء يمكنهم أن يكونوا على علم بالأحداث اليومية من خلال قراءة العناوين.

وعندما نقول أن الشعب الأمريكى، على سبيل المثال، يتم إعلامه بشكل جيد، فإننا فى الحقيقة نعنى أنه قد حصل على هذه المعرفة عن الأحداث الحالية من خلال قراءة العناوين، إلا أن هذا يعنى أيضاً أن القارىء لا يصير على فهم كامل للأحداث لأن حدود العناوين فى توصيل المعلومات للقارىء ضيقة. ومن هنا، يجب أن يقوم المخرج الصحفى بتوظيف عنصر العنوان لكى يقود عين القارىء إلى القصة الخبرية. كما أنه إذا كتب العنوان بعناية فإنه يلعب على وتر حب الإنسان للإستطلاع إلى الدرجة التى سوف يقف فيها ويشترى الصحيفة ليقرأ تفاصيل القصة الخبرية التى يعلوها هذا العنوان.

وطالما أستمرت الصحف فى عرض الأخبار بإستخدام العناوين الملخصة، فإن العلاقة المهمة بين العنوان والرأى العام سوف تستمر، فالعنوان يظهر فى حروف كبيرة شديدة السواد، وهو غالباً ما يمتد على عمودين أو أكثر، وتسهل قراءته وفهمه، كما أنه دائماً ما يكون الجزء الأول الذى يراه القارىء من القصة

الخبرية.وكل هذه الخصائص تجعل تأثير العنوان على القارىء ذا أهمية ملحوظة، ولا يوجد عنصر آخر فى الصحيفة يصل إلى قرائه بهذه القوة مثل العنوان، كما لا يوجد عنصر آخر فى الصحيفة يسمح له بمنافسة العنوان فى هذا التأثير.

والمتتبع لنشأة العناوين وتطورها، يجد أن الغرض الأساسى منها هو الإعلان عما تحويه الصحيفة، فالعناوين التى تعلو القصص الخبرية المهمة تجذب الإنتباه وتزيد من درجة الإهتمام، وتؤدى إلى ما تريد الصحيفة بيعه للقارىء. وكانت هذه الوظيفة مهمة بصفة خاصة فى المدن الأوروبية والأمريكية حيث توجد العديد من الصحف التى تتنافس من أجل التوزيع. ولا تزال أهمية هذه الوظيفة موجودة حتى يومنا هذا، حيث تعتمد الصحف فى معظمها، بدرجة كبيرة على مبيعات الطرق سواء فى العالم أو فى مصر.

إلا أن الدراسة التى أعدها والترستيلمان Walter A. Steiglman أحاطت هذه الوظيفة ببعض الشك، فبسؤال مشترى الصحف فى منافذ التوزيع، وجد أن القليل من القراء هم الذين يختارون الصحف التى يشترونها بسبب عناوينها، فقد كان القراء يطلبون من البائع صحفهم المفضلة دون ملاحظة العناوين أو المقارنة بينها وبين عناوين الصحف الأخرى.

وبهذه الدراسة التى أشارت إلى أن للعنوان قوة جذب شرائية محدودة، وبالنظر إلى مسوح الإنقرائية التى أثبتت أن القصة الخبرية الرئيسية التى يعلوها العنوان العريض لا تحصل دائماً على أعلى درجة من الإنقرائية، يجب على المخرجين الصحفيين أن يعيدوا النظر فى بعض النظريات الحالية حول قيمة العناوين ووظيفتها فى صحيفة اليوم، وذلك حتى يمكن وضع تيبوغرافية صفحات الصحيفة فى ضوء الوظيفة التى يمكن أن تقوم بها العناوين كعنصر تيبوغرافى مهم، وربما تدرك حينئذ أنها تبالغ فى العناوين لمجرد الزينة والزخرف، رغم أنها بذلك تهدر مساحة كبيرة منها فيما لا يفيد.

وسوف تشمل دراستنا لحروف العناوين دراسة استخدام هذا العنصر

التيبوغرافى، والإلمام بأنواعه سواء من حيث الاتساع أو من حيث الاستخدام، وفى نهاية هذا الفصل نحاول استخلاص أهم الإجراءات التيبوغرافية التى تساعد على وضوح العنوان أو تؤدى إلى عدم وضوحه، خاصة فيما يتعلق بتصميم الحروف وأرضية العنوان، ولا سيما وأن الوضوح هو السمة الأولى التى يجب توافرها فى هذا العنصر، حتى يحقق الأهداف والوظائف المنوطة به، وقد خصصنا مبحثين مستقلين لدراسة هذا العنصر التيبوغرافى.

المبحث الأول: أنواع العناوين

توجد بكل صحيفة العديد من العناوين وبأنواع مختلفة متشابكة، ولذلك اعتاد التيبوغرافيون أن يقسموا العناوين من حيث الاتساع الذى تشغله إلى عنوان عريض، وممتد، وعمودى، وبالنسبة للوظيفة التى يؤديها العنوان إلى العنوان الرئيسى، والثانوى، والتمهيدى، والثابت، والفرعى.(*)

وقد قمنا بتقسيم هذا المبحث إلى مطلبين، بحيث يخصص المطلب الأول لدراسة أنواع العناوين من حيث الاتساع، فى حين يخصص المطلب الثانى لدراسة العناوين من حيث الوظيفة أو الاستخدام.

المطلب الأول: أنواع العناوين من حيث الاتساع:

(١) العنوان العريض:

وهو العنوان الذى يمتد بعرض الصفحة بأكملها، ولما كان الغرض من العنوان العريض إبراز الموضوع الرئيسى فى الصحيفة، فإن مكانه الطبيعى هو الصفحة الأولى ، إلا أن ذلك لا يمنع إستخدامه أحياناً فى بعض الصفحات الداخلية، وذلك لعرض بعض القصص الخبرية المهمة، والتى تبغى الصحيفة إعطاءها أكبر قدر ممكن من الإبراز لجذب بصر القارىء وإثارة انتباهه.

(*) سبق أن تناولنا العنوان الفرعى ضمن الوحدة الرابعة المتعلقة بعنصر المتن.

والعنوان العريض هو أحد التأثيرات التى خلفتها الصحافة الصفراء، والتى نشأت فى الولايات المتحدة الأمريكية فى أواخر القرن التاسع عشر. فالعناوين التى تمتد بعرض الصفحة لم تكن مألوفة لسنوات عديدة قبل ظهور هذا النوع من الصحافة، ولكن من الواضح أن صحيفة شيكاغو تايمز Chicago Times، هى أول من قام بنشر العناوين العريضة على صفحتها الأولى فى خريف عام ١٨٩٣ ، واستخدمت صحيفة "نيويورك جورنال" New York Journal العناوين العريضة فى خريف عام ١٨٩٣، واستخدمت الصحيفة نفسها العناوين العريضة فى الصفحة الأولى عام ١٨٩٤، وذلك للترويج للصحيفة بالإعلان عن بعض موضوعاتها التى ستنشرها فى عدد الأحد، وفى بداية العام التالى، وظفت الصحيفة هذا الإجراء لتناول القصص الخبرية.

وقد عرفت الصحافة المصرية العنوان العريض فى ١١ من فبراير عام ١٩٠٨ حين نشرته صحيفة "اللواء" بمناسبة وفاة الزعيم مصطفى كامل، ثم شاع استخدام هذا النوع من العناوين فى أثناء الحرب العالمية الأولى نتيجة لأهمية أحداث الحرب ومفاجآتها، واستقر بعد ذلك كعنصر تيبوغرافى أساسى من عناصر الصفحة الأولى، يظهر فى المناسبات القليلة التى يكون لها من الأهمية ما يتطلب إبرازاً خاصاً، ولكنه كان فى الوقت نفسه يجمع من حروف لا يتجاوز حجمها ٥٤ بنطاً.

وقد داوم "الأهرام" على نشر بعض العناوين العريضة لاسيما الملونة فى فترتى الثلاثينيات والأربعينيات وخاصة فى الأحداث المهمة التى تقع على فترات متباعدة. وقد احتفى "الأهرام" بإنتهاء الحرب العالمية الثانية فى أوروبا، فنشر عنواناً عريضاً ملوناً أسفل رأس الصفحة الأولى فى ٨ من مايو ١٩٤٥، والعنوان يقول : "تسليم ألمانيا وإنتهاء الحرب فى أوروبا" وقد استخدم "الأهرام" خط الرقعة القوى الخالى من الزوائد فى كتابة هذا العنوان لأول مرة ليتلاءم مع انتهاء هذه الحرب بعد أن دامت خمس سنوات وثمانية أشهر وتسليم ألمانيا بلا قيد أو شرط لبريطانيا والولايات المتحدة وروسيا معاً.

وظهر أول عنوان عريض فى صحيفة "أخبار اليوم" فى ١٥ من مايو ١٩٤٨ عند بدء قيام حرب فلسطين، وكان العنوان يقول : "بعد نصف الليل: الطائرات المصرية فوق تل أبيب والمستعمرات اليهودية. وقد وفرت الصحيفة عدة عناصر لزيادة إبراز هذا العنوان منها اللجوء إلى الخطاط لكتابة العنوان بحجم كبير، مع استخدام خط الرقعة فى كتابته، بالإضافة إلى استخدام اللون الأحمر فى تلوين هذا العنوان، ولاشك أن كل هذه عناصر أدت إلى جذب انتباه القارىء لمثل هذا العنوان.

ويذكر مصطفى أمين أن الأحداث المهمة هى التى فرضت استخدام "المانشيت" وتمثلت هذه الأحداث فى إندلاع حرب ١٩٤٨، وكانت الصحيفة تبغى أن يتأثر إستخدام العنوان العريض وإرتفاعه بأهمية الأحداث، إلا أن نشره فيما بعد أصبح عادة لا أكثر، خاصة لإقبال القارىء عليه، حتى أنه عندما صدرت صحيفة "الأخبار" عام ١٩٥٢، أصبح "المانشيت" معلماً ثابتاً من معالمها التيبوغرافية.

ويمكن أن يعزى إستخدام "أخبار اليوم" لهذا النوع من العناوين إلى عدة أسباب فى مقدمتها تأثرها بالصحافة الشعبية المثيرة، وخاصة المدرستين الأمريكية والإنجليزية، وإلى شخصية مصطفى أمين وعلى أمين، وتأثرهما بهاتين المدرستين اللتين راحا يقلدانها فى أسلوب الإثارة الصحفية، بالإضافة إلى تأثير أحداث حرب ١٩٤٨، وما تلاها من إتجاهات دولية وتطورات تاريخية فيما يتعلق بقضية فلسطين، فلم يكن هناك مواطن عربى إلا وتأثر بأحداث هذه الحرب والأحداث التى أعقبتها.

وكان لهذا أثره الواضح على الصحف المصرية كافة، حيث زادت حاجة القراء إليها لترضى تلهفهم على الأنباء. واهتمت هذه الصحف، بعد زيادة توزيعها، بإبراز الأنباء المهمة المتلاحقة على صفحتها الأولى، ولم تعد تكتفى بالأنباء المحلية والقومية ذات الصلة المباشرة بالقراء، بل وجدت كذلك مادة جيدة فى الأنباء الخارجية التى أصبح القراء يهتمون بها لتأثرهم بنتائج الأحداث الكبيرة فى أى مكان، ولو بطريق غير مباشر.

ولا شك أن الوظيفة الرئيسية للعنوان - بصفة عامة - هو إغراء القارىء بقراءة القصة الخبرية، وفى تشبيه لأحد التيبوغرافيين قد يكون غير مناسب ولكنه دقيق، فإن العنوان هو بمثابة الطعم الذى يوقع بالقارىء فى المصيدة التى هى فى هذه الحالة عبارة عن المتن الذى يجب على القارىء قراءته وبناء على هذا التشبيه، فإن الصحف المصرية فى معظمها تكون قد وقعت فى بعض الأخطاء فيما يتصل بالعنوان العريض.

فحينما أكثرت هذه الصحف من استخدام العناوين العريضة السماوية(*)، كانت هذه العناوين، فى أغلب الأحيان، توضع فى أعلى الصفحة الأولى، أعلى اللافتة فى الأحداث المهمة وغير المهمة على السواء، وقد يعتبر هذا الإجراء فعالاً، فى بعض الأحيان، إذا كان العنوان مصحوباً بالقصة الخبرية المتعلقة به، إلا أن الصحف المصرية كانت تفصل باللافتة وسائر عناصر رأس الصفحة الأولى بين العنوان العريض السماوى وبين القصة الخبرية المتعلقة به، والتى كان يعلوها عنوان آخر. ويؤدى هذا الإجراء إلى موقف غير منطقى فبعد أن يكون القارىء قد فرغ من قراءة العنوان العريض السماوى، يجد نفسه يبحث فى مكان أخر ليجد متن القصة الخبرية المتعلقة بهذا العنوان.

إلا أن المشكلة الأكثر تعقيداً تكمن فى الاستمرار فى نشر العناوين أعلى رأس الصفحة الأولى، سواء كانت هذه العناوين عريضة أم ممتدة، صحيح أن هذا المكان يزيد من إبراز هذه العناوين ووضوحها، إلا أن وضعها فى هذا المكان يفقدها الصلة بموضوعاتها، مما يضطر الصحيفة إلى وضع عنوان آخر فوق الموضوع، وتواجه فى هذه الحالة بأحد أمرين كلاهما غير مستحب:

(*) العنوان السماوى Skyline هو العنوان الذى يوضع أعلى رأس الصحيفة فى الصفحة الأولى بهدف إبرازه، وعادة ما يكتسب هذا الإجراء فعالية أكبر إذا كان العنوان مصحوباً بالقصة الخبرية المتعلقة به.

أولهــمـــا: أن تحاول مساعدة القارىء فى العثور على الموضوع الذى يشير إليه العنوان، فتكتب العنوان الآخر مشابهاً له فى الصياغة أو المعنى.

ثانيهما: أن تحاول الصحيفة تجنب هذا التكرار، فتجهد القارىء فى محاولة العثور على الموضوع، لأن كلا العنوانين يبرز زاوية مختلفة تماماً من الخبر.

وفى كلا الأمرين، نجد أن الصحيفة قد نشرت عنوانين لموضوع واحد على الصفحة نفسها مما يمثل مضيعة للمساحة، وكان الأفضل فى رأينا إدخار العنوان السماوى للأحداث المهمة بشرط أن يكون مصحوباً بالقصة الخبرية المتعلقة به، فلاشك أن هذا يساعد على إضفاء أكبر قدر من الأهمية على هذه القصة الخبرية، وهو أمر لم تتبعه الصحف المصرية إلا فى فترة متأخرة من تاريخها، ولا سيما فى فترة الثمانينيات، وفى أحوال نادرة.

ومن الإجراءات السليمة التى اتبعتها الصحف المصرية، أنها كانت تستخدم الطراز الملىء عند نشر العناوين العريضة، بحيث تشغل هذه العناوين الاتساع المخصص لها بأكمله، وبحيث لا يوجد بياض على يمين العنوان ويساره، وهذا مما ساعد على إكمال الإطار الوهمى الذى يحيط بالصفحة، إلا أنه مما يعاب أحياناً عليها إستخدام الطراز المتوسط مع العناوين العريضة، حيث تترك قدراً من البياض يمين العنوان ويساره، وهذا ما يؤدى إلى كسر الإطار الوهمى الذى يحيط بالصفحة، نظراً لاختلاط البياض المتروك على جانبى العنوان ببياض الهوامش.

ومن الملاحظ أن فترة الستينيات قد أختلفت عن فترة الخمسينيات فيما يتصل بالعناوين العريضة فى أن هذه العناوين بدأت تتقلص نسبياً فى الستينيات، ولا سيما بعد صدور قانون تنظيم الصحافة وتراجع الإثارة إلى حد ما، وقيام "الأهرام" بمحاولتين لإلغاء اللون الأحمر من العنوان العريض خلال هذه الفترة. وإنتهى الأمر بقيام صحيفة "أخبار اليوم" بإلغاء العنوان العريض تماماً وإستبداله

بالعنوان الممتد. وذلك فى عام ١٩٧٣، وهى التجربة التى نريد أن نتحدث عنها بالتفصيل نظراً لأهميتها.

فحتى أواخر الستينيات، كانت العناوين العريضة تنشر بانتظام فى الصفحة الأولى لصحيفة "أخبار اليوم" وقد تعود القارىء على ذلك، ولكن اكتشف إحسان عبد القدوس فى بداية فترة رئاسته الثانية لتحرير الصحيفة (١٩٦٩-١٩٧٤) أن الصفحة الأولى لا تستوعب أخباراً كثيرة كما ينبغى، وطلب من سعيد إسماعيل سكرتير تحرير "أخبار اليوم" أن يجد حلاً لهذه المشكلة.

وظل سعيد إسماعيل يفكر من أين يأتى بمساحة إضافية للصفحة الأولى، ووقع بصره على "مانشيت" "أخبار اليوم" الذى يمتد بإتساع ثمانية أعمدة، ووجد أن عنواناً بهذه الضخامة لابد أن يكون لخبر إعلان حرب، أو وقوع زلزال، أو كارثة دولية، لأن القاعدة الصحفية تقول إن المساحة التى يحتلها العنوان هى عنصر من عناصر إبراز أهمية الخبر، ولكن ليس فى كل مرة يأتى "المانشيت" على ثمانية أعمدة تكون القصة الخبرية بالأهمية نفسها.

وهكذا، توصل سعيد اسماعيل إلى اختصار مساحة "المانشيت" إلى خمسة أعمدة مع الصعود بالإطار الثابت الموجود يسار الصفحة الأولى إلى قمة الصفحة، وبذلك تم توفير مساحة إضافية لنشر أخبار جديدة. وقام سعيد إسماعيل بالفعل بعمل "ماكيت" للصفحة الأولى بالأخبار نفسها وقدمه إلى إحسان عبد القدوس الذى وضعه أمام كبار المحررين، وطلب منهم أن يكتشفوا التغيير فى شكل الصفحة، ولم يكتشفوا الأمر بسرعة. ومن هنا، جاء قرار تغيير الصفحة الأولى، بإلغاء العنوان العريض بعد أن وجد أن هذا التغيير لم يلحظه المحررون بسرعة، فمن باب أولى أن القارىء العادى غير المتخصص لن يكتشفه إلا بصعوبة بالغة.

وبذلك نجد أن العدد الصادر فى ١٣ من مارس ١٩٧٣، من "أخبار اليوم" يمثل آخر عدد ينشر فيه العنوان العريض بإنتظام، حيث تم إلغاء العناوين العريضة

فى العدد الصادر فى ٧ من أبريل ١٩٧٣، وإستبدالها بالعناوين الممتدة، بعد استمرار نشر هذا النوع من العناوين طوال ربع قرن، وذلك منذ نشر أول عنوان عريض عام ١٩٤٨ .

وعندما ألغت صحيفة "أخبار اليوم" العنوان العريض من صفحتها الأولى قدمت لهذه التجربة بكلمة قالت فيها:

"ربما لاحظ قارىء أخبار اليوم أن إخراج الصفحة الأولى قد تغير عما كان عليه منذ وقت طويل .. وهو تغيير بسيط فى حدود الاحتفاظ بالشخصية الصحفية التى تميز أخبار اليوم عن باقى الصحف .. والهدف دائماً من أى تغيير أو تعديل فى الإخراج الفنى للصفحات هو إفساح مساحة أكبر فى كل صفحة لمزيد من العمل الصحفى الذى يهم القارىء".

ومن الملاحظ بالفعل أنه على الرغم من إلغاء العناوين العريضة، فإن الصفحة الأولى لصحيفة "أخبار اليوم" إحتفظت بشخصيتها الإخراجية لما يلى:

(١) أن الصحيفة لم تفعل سوى تقليل عدد الأعمدة التى تنشر عليها هذه العناوين من ثمانية أعمدة إلى خمسة أعمدة، وذلك بعد التدرج البطىء فى تقليل إرتفاع هذه العناوين حتى لا يشعر القارىء بالتغيير المفاجىء.

(٢) ظلت هذه العناوين كما هى من حيث العدد (ثلاثة عناوين)، الأول من حجم صغير، والثانى هو العنوان الرئيسى ويكتب بحجم كبير، فى حين يكتب العنوان الثالث بحجم صغير، وهو ما تتبعه الصحيفة حتى الآن.

(٣) ظلت هذه العناوين بعد تقليل اتساعها "سماوية" أى توضع فوق لافتة الصحيفة فى المكان الذى اعتاد أن يراها القارىء فيه.

(٤) ظلت هذه العناوين خطية، يعهد بها إلى خطاط لكتابتها حتى لا تفقد الصحيفة شخصيتها بالتحول مباشرة إلى العنوان المجموع.

وهكذا، احتفظت بالشخصية الإخراجية التى ارتضتها لنفسها منذ صدورها عام ١٩٤٤، ويمكن للباحث المدقق أن يلحظ تدرجاً قصدت إليه الصحيفة منذ محاولتها إلغاء العناوين العريضة، حيث بدأت بإلغاء اللون الأحمر من هذه العناوين، وذلك منذ وفاة الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠، ثم بدأت فى تقليل الارتفاع الذى تشغله العناوين العريضة نهائياً مع تقليل ارتفاعها، وفى هذا تدرج ببصر القارىء على مدى ما يربو على سنتين ونصف، حتى لا يصدمه التغيير المفاجىء فى شكل الصحيفة.

ويبدو أن خشية الصحيفة من هبوط توزيعها إذا ما تخلت عن العناوين العريضة مرة واحدة، هو ما دعاها إلى هذا التدرج البطىء خاصة أن القارىء ألف الإثارة فى عناوين "أخبار اليوم" لذلك لم تستطع أن تقدم على خطوة تندم عليها، وهذا ما حدث بالفعل لجريدة "الجمهورية" حين أقدمت على تجربة إلغاء العناوين عام ١٩٥٨، مما أدى إى إضطراب توزيعها.

وبعد أن قامت "أخبار اليوم" بإلغاء العناوين العريضة، تبعها فى ذلك العديد من الصحف المصرية التى كانت تخشى أن تقدم على هذه الخطوة حتى لا تفقد قارئها. وهكذا، اتفقت الصحف المصرية مع ما ذهب إليه التيبوغرافيون من أن أفضل ما يتبع هو إستخدام هذا النوع من العناوين إذا إقتضت الضرورة ذلك، والإكتفاء بالعناوين الممتدة لعرض الأنباء المهمة على الصفحة الأولى. ومن هنا، أصبحت الصحف المصرية تدخر هذا الإجراء التيبوغرافى للأحداث المهمة غير العادية.

(٢) العنوان الممتد:

ويتميز هذا العنوان الممتد بأنه يحتل اتساعاً أقل من العنوان العريض، فهو ينشر بإتساع يتراوح بين عمودين وسبعة أعمدة، وكلما زاد hتجاه الصحيفة نحو الإخراج الأفقى Horizontal Make - up، كلما أعطت أولوية أكبر لهذا النوع من العناوين.

ومن العيوب التى شابت بعض الإجراءات التيبوغرافية بعد التحول لطريقة الأوفست، أنها أغرت المخرجين على المبالغة فى إستخدام إمكانات الطريقة الملساء، ومن ذلك قطع صورة فى إطار لكلمات العنوان، مما يؤدى إلى إضافة كشائد كثيرة ليوضع عليها الإطار أو الصورة، مما ينتج عنه بالتالى صعوبة قراءة كلمات العنوان، كما تسرف بعض الصحف المصرية أحياناً فى تعدد المعالجة التيبوغرافية لكلمات العنوان الواحد بما يؤدى إلى تفتيت الوحدة البصرية لهذا العنوان.

ومن العيوب التى تظهر فى بعض العناوين المنشورة فى الصحف المصرية كذلك، أن يقطع الرسم التعبيرى عنواناً ما، وغالباً ما يكون هذا الرسم كبيراً، مما يؤدى إلى إضافة كشائد كثيرة حتى يتمكن المخرج من وضع هذا الرسم فوقها، وهذا ما ينتج عنه قطع سياق العنوان، أضف إلي هذا أن القارىء قد يجذبه الرسم دون العنوان، وإذا أراد قراءة العنوان فسرعان ما تصطدم عينه بهذا الرسم، مما قد يصرفه فى النهاية عن قراءته (أنظر شكل ١-٥).

ولعل من أندر الاستخدامات، وأكثرها صعوبة على القارىء، هو ما قامت به إحدى الصحف المصرية، عندما فرغت صورة ووضعت أجزاء منها على العناوين الممتدة المستخدمة فى هذا الموضوع، مما أدى فى النهاية إلى قطع كلمات هذه العناوين، وإضافة المزيد من الكشائد حتى يمكن وضع هذه الصورة المفرغة، وكان يجب على هذه الصحيفة أن تضع هذه الصورة فى مكان أخر حتى لا تتداخل مع العناوين، وكان يجب عليها كذلك أن تراعى توافر سمة الوضوح لهذه العناوين حتى تقود عين القارىء إلى سطور المتن، وليس أن تصرفه عن قراءة العناوين والمتن على حد سواء (أنظر شكل ٢-٥).

(٣) العنوان العمودى:

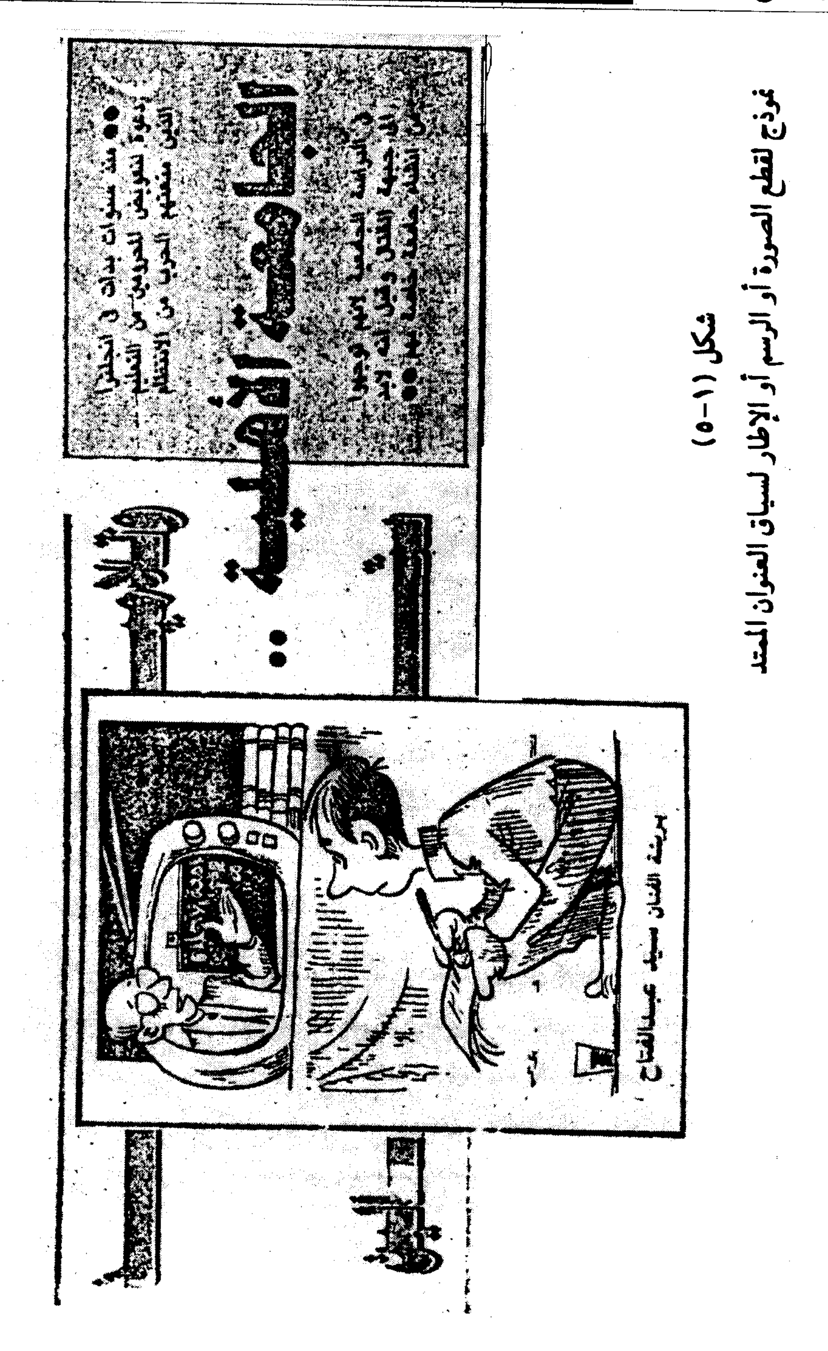
لا يتجاوز اتساع هذا النوع من العناوين عموداً واحداً، ويعد ملمحاً أساسياً من ملامح الإخراج الرأسى، حيث تتخذ الموضوعات على الصفحة شكلاً طولياً لا

عرضياً، ولاشك أن العنوان العمودى هو أقدم أنواع العناوين المستخدمة فى الصحف المصرية والعالمية، خاصة قبل استخدام المطبعة الدوارة والقالب المقوس، إلا أن هذا لا يعنى إنقراض العنوان العمودى، حيث لا يزال يستخدم بكثرة، لاسيما مع الأخبار القصيرة المنشورة بإتساع عمود واحد، والتى تحتاج بالتالى إلى عناوين بالاتساع نفسه.

ومنذ فترة الأربعينيات، والعناوين العمودية، شأنها فى ذلك شأن سائر العناوين، تكتب بالخط اليدوى، وذلك نظراً لأن الأحجام المتاحة فى آلات الجمع السطرى لم تكن تتجاوز ١٨ بنطاً، هذا بالإضافة إلى فقرها التام فيما يتعلق بأشكال الحروف التى لا تتعدى شكلاً واحداً مبنياً على قاعدة خط النسخ. من هنا، لجأت معظم الصحف المصرية إلى الخط اليدوى فى كتابة هذه العناوين، إذ يتميز الخط بتعدد أحجامه وتنوع خطوطه، مما أضفى على العناوين العمودية قدراً كبيراً من التنوع.

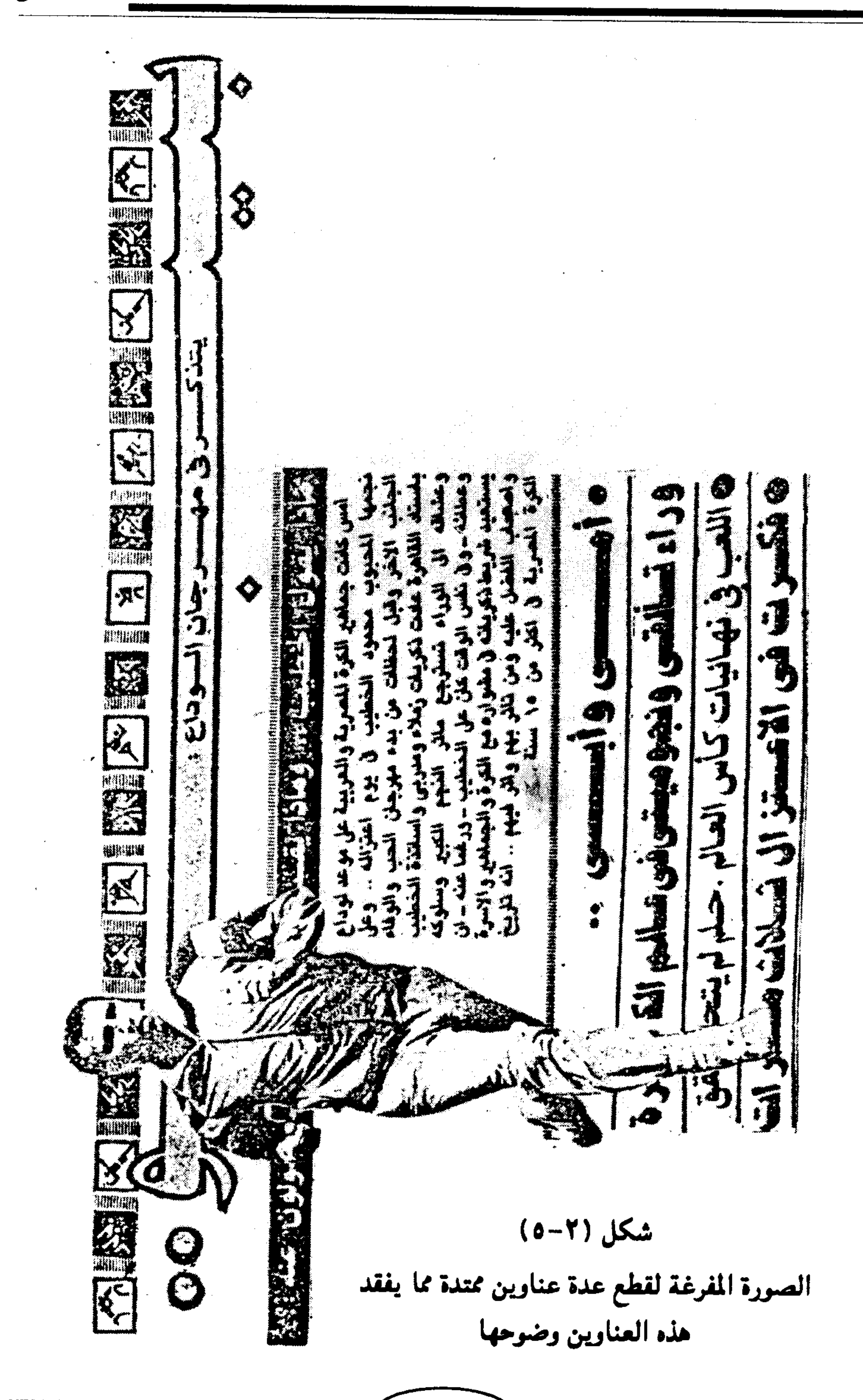
إلا أنه مما يعيب إستخدام الخط اليدوى فى كتابة العناوين العمودية تشوه حروف هذه العناوين نظراً لتوالى الضغط على هذه الحروف مما يؤدى إلى تكسر زوائدها، أو تآكلها مع استهلاك القالب المقوس المستخدم فى الطباعة، ويساعد على هذا التآكل صغر حجم حروف العناوين العمودية بصفة عامة عن غيرها من العناوين.

وسرعان ما عدلت الصحف المصرية عن استخدام الخط اليدوى فى كتابة أغلب العناوين العمودية، ولجأت إلى البنط المجموع وخاصة الأحجام الكبيرة نسبياً من الحروف فى آلات الجمع السطرى لجمع هذه العناوين، واحتفظت هذه الصحف بالخط اليدوى فى كتابة بعض العناوين العمودية، وخاصة فى الأخبار المهمة المنشورة على الصفحة الأولى، وذلك على الرغم من أن أخبار هذه الصفحة تأتى متأخرة نوعاً، ويجب جمع عناوينها وليس كتابتها لتوفير الوقت المستخدم فى كتابتها واستخراج كليشيه لها، إلا أن هذه لم تكن مشكلة حادة، نظراً لاستخدام كليشيهات لكل العناوين العريضة والممتدة على الصفحة الأولى والتى كان يكتبها الخطاط.



شكل (١-٥)

نموذج لقطع الصورة أو الرسم أو الإطار لسياق العنوان الممتد



شكل (٢-٥)

الصورة المفرغة لقطع عدة عناوين ممتدة مما يفقد هذه العناوين وضوحها

وقد أغرى التحول إلى طباعة الأوفست مخرجى الصحف المصرية بالإسراف فى الأرضيات الداكنة منها والباهتة، وخاصة فيما يتعلق بالمعالجة التيبوغرافية للأخبار القصيرة، والتى عادة ما يعلوها العنوان العمودى، وقد عانى هذا العنوان الكثير من هذه الأرضيات التى أثرت على وضوحه وسهولة قراءته، خاصة عند جمعه بأبناط صغيرة، أقرب إلى الأبناط المستخدمة فى جمع المتن منها إلى الأبناط المستخدمة فى جمع العناوين.

وأحياناً تقوم بعض الصحف بوضع خبرين قصيرين بحيث يكونا متجاورين، وفى هذه الحالة يصبح خطر تصادم هذه العناوين Tombstoning ماثلاً أمام عينى القارىء. كما أنه أحياناً ما تضع بعض الصحف جداول أسفل سطور العنوان العمودى، وهذا إجراء غير محمود حيث أن القارىء حين يبدأ فى قراءة مثل هذا العنوان، يجد هذه الجداول تفصل بين سطور العناوين، لذا كان يجب نزع هذه الجداول، وعدم وضعها أسفل العناوين العمودية، ولا سيما أنها لا تؤدى وظيفة محددة على الصفحة.

ومن الإجراءات التيبوغرافية المميزة، والتى أتبعتها بعض الصحف المصرية فى معالجتها للعنوان العمودى، جمعه ببنط كبير يصل إلى ٣٦، وفى هذا إثارة لإنتباه القارىء وجذب انتباهه، ويتم إتباع هذا الإجراء لأحد سببين:

(١) أن يكون الموضوع المصاحب للعنوان خفيفاً لا يحتمل استخدام عنوان ممتد، وخاصة لقصر هذا الموضوع.

(٢) أن يكون هذا الموضوع مصحوباً بصورة كبيرة تمثل ثقلاً تيبوغرافياً ملحوظاً، مما يؤدى بالمخرج إلى تكبير حجم العنوان العمودى، بحيث يوازن بينه وبين الصورة، حتى لا تستحوذ هذه الصورة على بصر القارىء دون الموضوع المصاحب لها.

المطلب الثانى: أنواع العناوين من حيث الاستخدام:

تتعدد أنواع العناوين من حيث استخدامها من الناحية التحريرية، وتنقسم إلى عنوان رئيسى، وثانوى، وتمهيدى، وثابت. وكما تختلف الوظيفة التى يؤديها كل عنوان، كذلك تختلف المعالجة التيبوغرافية لكل نوع من هذه العناوين، وذلك حتى يستطيع كل عنوان أن يؤدى وظيفته على أكمل وجه.

(١) العنوان الرئيسى:

وهو الذى يحمل محور الخبر أو خلاصة الموضوع الصحفى، أى أنه يحتوى على أهم ما فيه، ولذلك جرت العادة على أن يكون متميزاً عن صلب الموضوع، من حيث حجم الحروف المستخدمة بصفة أساسية، ويمكن زيادة تميزه بإعطائه اتساعاً أكبر من اتساع المتن نفسه، علاوة على إمكان استخدام البياض بين سطوره كوسيلة لإضاءة العنوان وتوضيحه أمام القارىء.

والمعروف أن العنوان الرئيسى يتفاوت فى الاتساع أيما تفاوت. وذلك حسب أهمية الموضوع المصاحب لمثل هذا العنوان، فقد يصل اتساع العنوان الرئيسى إلى إحتلال عرض الصفحة كلها في العنوان العريض إذا كان يمثل درجة كبيرة من الأهمية لا يمثلها أى موضوع أخر فى الصحيفة، وقد يكون هذا العنوان عمودياً أى بإتساع الخبر المصاحب له، وقد يمثل درجة متوسطة من الأهمية فينشر ممتداً على أكثر من عمود بحيث لا يصل اتساعه إلى عرض الصفحة كلها.

(٢) العنوان الثانوى:

وهو سطر أو بضعة سطور تلحق بالعنوان الرئيسى وتحتوى على تفاصيل أكثر للخبر، أو تشير إلى عنصر آخر من عناصره إذا تعددت تلك العناصر، وقد يتبع العنوان الرئيسى عنوان ثانوى واحد كما يمكن أن يتبعه عنوانان ثانويان أو أكثر، ويطلق على هذه العناوين الثانوية مصطلح الفقرات Decks.

ومن المنطقى أن يرتبط استخدام العناوين الثانوية بالأخبار أو الموضوعات الكبيرة التى تشتمل على عدد كبير من التفاصيل، وأن تتعدد الفقرات بتعدد النقاط الرئيسية للخبر أو الموضوع، ولذلك تعتبر العناوين العريضة أكثر أنواع العناوين الرئيسية احتياجاً للعناوين الثانوية لسببين مهمين:

(١) فالعنوان العريض قد اكتسب اتساعه الكبير من أهميته التحريرية الإخبارية، وهو لهذه الأهمية يحتاج إلى إبراز بعض التفاصيل، قبل الدخول فى متن الخبر، ولا يعتبر وضع العناوين الثانوية - فى هذه الحالة- تدخلاً فى الجوانب التحريرية، بدليل أن العناوين العريضة فى بعض الأحيان تنشر دون أن يتلوها أى عنوان ثانوى.

(٢) العنوان العريض يحتل أكبر حجم من الحروف لدى الصحيفة، ولذلك يحتاج إلى بعض السطور بأحجام أقل، حتى تحقق الانتقال التدريجى لبصر القارىء من الحروف الضخمة للعنوان العريض إلى الحروف الصغيرة نسبياً للمقدمات. ولم تغفل الصحف المصرية عن هذه الحقيقة، ففى الفترة التى داومت فيها على نشر العنوان العريض، كانت غالباً ما تنشر عنواناً ثانوياً للعنوان العريض يكتبه الخطاط بإرتفاع أقل بالإضافة إلى نشر عنوان ممتد أو أكثر أصغر حجماً، وهذا يمثل انتقالاً تدريجياً بالعين من العناوين العريضة إلى العناوين الممتدة، وانتقالاً بالعين من أحجام كبيرة للعناوين إلى أحجام أقل، وهذا التدرج سواء فى الإتساع أو الحجم يريح العين خاصة عند قراءة متن الموضوع الرئيسى والذى يقل فى حجم حروفه كثيراً عن أحجام العناوين الرئيسية.

ولا ينسحب هذا الإجراء على الموضوع الرئيسى على الصفحة الأولى فحسب، بل ينصرف أيضاً إلى الصفحات الداخلية حيث تحرص الصحف فى أغلب الأحيان على أن يكون للعنوان الرئيسى المجموع ببنط كبير شديد السواد وعنوان ثانوى

مجموع بحجم أقل، بل وبشكل آخر من أشكال حروف العناوين والتى أتاحتها الطرق الجديدة فى الجمع، وعادة ما يكون هذا الشكل أقل سمكاً من حروف العنوان الرئيسى، مما يمثل انتقالاً تدريجياً لعين القارىء من البنط الكبير للعنوان إلى الأبناط الصغيرة المستخدمة فى جمع متن الموضوع.

وهكذا، نجد أن الصحف المصرية قد خالفت بين العنوان الرئيسى والعنوان الثانوى فى حجم الحروف، فجمعت العنوان الثانوى بحجم أصغر وبشكل مختلف من أشكال الحروف، وحتى فى أثناء استخدام الخطاط فى كتابة العناوين، كانت هذه الصحف تحرص على هذه المخالفة فى الحجم والشكل، فكان الخطاط يكتب العنوان الرئيسى بإرتفاع أكبر من إرتفاع العنوان الثانوى وبحروف أكثر سمكاً وكثافة، بينما نجد العنوان الثانوى وقد كتب بحروف أقل سمكاً وكثافة، كما يختلف نوع الخط المستخدم فى كتابة كلا العنوانين فنجد العنوان الرئيسى مكتوباً بخط غليظ قوى، بينما العنوان الثانوى بخط هادىء منتظم يسير على وتيرة واحدة. وهكذا تتفق الصحف المصرية مع ما نادى به التيبوغرافيون من حيث جمع العنوان الثانوى بحجم صغير يصل إلى نصف حجم العنوان الرئيسى.

إلا أنه بعد تحول الصحف المصرية إلى الجمع التصويرى، أتاح لها ذلك أن تجمع العنوانين الرئيسى والثانوى بالحجم نفسه مع اختيار شكل آخر لحروف العنوان الثانوى أقل ثقلاً من حروف العنوان الرئيسى كأن تكون مفرغة مثلاً حتى تعمل على تدرج عين القارىء من العنوان الرئيسى إلى المتن.

وفى الموضوعات المهمة، نجد أن هذه الصحف تستخدم العديد من فقرات العناوين الثانوية، والمخالفة بين هذه العناوين فى الحجم وشكل الحروف، وفى الحقيقة، فإن نشر فقرات ثانوية كثيرة العنوان الرئيسى من أكثر القضايا التى أثارت خلافاً بين التيبوغرافيين، حيث يرى البعض أن تبسيط شكل العنوان يقضى بإلغاء فقرات العناوين الثانوية كافة، فى حين أن أنصار تعدد الفقرات يقولون أن

انتـقال البـصر فجأة من حروف العنوان الكبـير إلى حـروف المتن الصغـيرة يرهقه، وتكرار ذلك يجعله يمل قراءة الصحيفة بسرعة، وعلى هذا فلابد من فقرات ثانوية تتدرج حروفها فى الحجم بين العنوان والمتن حتى لا يكل البصر.

ونحن نتفق مع ما ذهب إليه الفريق الأول من التيبوغرافيين من أن تتابع العناوين الثانوية يعمل على تلخيص القصة الخبرية لدرجة أن القارىء قد يقرر بأن هذا هو كل ما يريد أن يعرفه عن هذا الموضوع، وبالتالى ينصرف عن قراءة المتن. ويجب أن نتذكر دائماً أن القارىء قد اعتاد على إختصار التقارير الإخبارية، حيث تعطيه وسائل الإعلام الإلكترونية مجرد جملة أو جملتين وتخبره بأن هذه هى القصة الخبرية الكاملة.

وهكذا، نجد أن استخدام الصحف العديد من العناوين الثانوية فى بعض الموضوعات قد يقلل من درجة إقبال القراء على قراءة هذه الموضوعات،لذا يجب على هذه الصحف أن تستخدم عنواناً ثانوياً واحداً فى أكثر الموضوعات أهمية، ليعمل كنقلة من العنوان الرئيسى إلى المتن أو المقدمة.

(٣) العنوان التمهيدى:

العنوان التمهيدى هو عنوان قصير، وعادة ما يكون تحته خط ويوضع أعلى العنوان الرئيسى الأكبر حجماً واتساعاً، وعادة ما يستخدم ليمهد للقارىء تلقى التفاصيل التى يحويها العنوان الرئيسى.

ويذهب بعض التيبوغرافيين إلى أنه يجب ألا يزيد اتساع العنوان التمهيدى عن ثلث الاتساع المخصص للعنوان الرئيسى، ويجب أن يبلغ حجمه نصف حجم العنوان الرئيسى. وقد حرصت معظم الصحف المصرية على الالتزام بذلك فى أغلب الأحوال، إلا أن ما يعيب هذا الإستخدام فى بعض الأحيان أنها تضع العنوان التمهيدى بجوار العنوان الرئيسى، وهذا ما يؤدى إلى المغايرة فى حجم كلا العنوانين فى السطر الواحد، مما يؤدى إلى عدم وجود توازن فى هذا السطر لاختلاف

الشقل التيبوغرافى بين العنوانين، وكان يحسن أن تجمع العنوان التمهيدى، بحجم العنوان الرئيسى نفسه.

ومن المستحسن أن يوضع جدول أسفل العنوان التمهيدى، خاصة إذا لم يكن هذا العنوان كبيراً، مع مراعاة أن يكون هذا الجدول ذا ثقل مناسب، إلا أن بعض الصحف أحياناً ما تضع جدولاً ذا ثقل لا يتناسب مع حجم العنوان التمهيدى، كأن يكون هذا الجدول نحيفاً بحيث يبدو شبه غير مرئى، وهذا ما يجعل هذا الجدول غير وظيفى، حيث يجب أن يكون سمك الجدول متناسباً مع حجم الحروف المستخدمة فى جمع العنوان التمهيدى، ولكن هذا لا يعنى الإسراف فى استخدام الجداول الزخرفية السميكة أسفل العناوين التمهيدية حتى لا تجذب بصر القارىء إليها، فالجدول الخطى البسيط مناسب تماماً فى هذا الصدد.

ومن العيوب التى تظهر أحياناً فيما يتصل بموقع العنوان التمهيدى، هو أن يوضع هذا العنوان فى مكان متوسط أعلى العنوان الرئيسى، بحيث يترك قدر من البياض على يمينه مساوياً للقدر الموجود على يساره. وفى رأينا أن هذا الإجراء غير موفق حيث أن العين حين تبدأ فى قراءة العناوين المتعلقة بموضوع ما، لابد وأن يتجه إلى أقرب نقطة بداية بالنسبة للعناوين، فتجد العناوين الرئيسية فى طريقها فتقرأها دون أن تتجه فى حركة مرتدة لقراءة العنوان التمهيدى. أضف إلى ذلك، أن العنوان الرئيسى يجمع بحروف أكبر حجماً، وبالتالى أكثر جذباً للعين من الحروف الأصغر نسبياً والتى يجمع بها العنوان التمهيدى حتى تلتقطه العين أولاً، لأنه سيكون فى هذه الحالة أسبق من العنوان الرئيسى فى نقطة بداية القراءة.

كما أن إختيار الطراز المتوسط بالنسبة للعنوان الرئيسى يحرمه من ميزة مهمة إذا كان منطلقاً من اليمين، حيث أنه فى هذه الحالة يوفر قدراً كبيراً من البياض على يساره، وبالتالى يكون هذا البياض أعلى العنوان الرئيسى، مما يساعد على إبرازه، ولاسيما أنه هو الذى يبرز الزاوية الرئيسية فى القصة الخبرية.

ومن الإجراءات الموفقة التى تتبعها الصحف المصرية أحياناً، كسر القاعدة الخاصة بالحجم الذى يجمع به العنوان التمهيدى بالنظر إلى حجم حروف العنوان الرئيسى، بل وتطبق عكس هذه القاعدة، فتجمع العنوان التمهيدى بحجم يفوق ثلاثة أضعاف حجم العنوان الرئيسى، وفى هذا جذب لانتباه القارىء وإثارة لانتباهه، مما يجعله يقفز بعد قراءة هذا العنوان إلى قراءة العنوان الرئيسى ثم الموضوع المصاحب له. كما تقوم هذه الصحف أحياناً بجمع العنوان التمهيدى بحجم العنوان الرئيسى نفسه، ويعد هذا الإجراء مستساغاً إذا كان مثل هذا العنوان يوضع فى سطر العنوان الرئيسى نفسه، وعلى حواف الصفحة المطبوعة بجوار الهامش، وذلك لأن هذا الإجراء يؤدى إلى إكمال الإطار الوهمى الذى يحيط بالصفحة، دون أن يخل جمع العنوان التمهيدى ببنط أقل إلى كسر هذا الإطار الوهمى.

وأحياناً تخالف الصحف المصرية القاعدة السابقة نفسها، خاصة إذا كان العنوان التمهيدى مصاحباً لعنوان رئيسى على عمود، حيث يكون حجم وإتساع العنوانين متقاربين، حيث لا يمكن إذا تم جمع العنوان الرئيسى ببنط ١٤، أن يجمع العنوان التمهيدى ببنط ٧ مثلاً.

وقد أغرت طباعة الأوفست المخرجين على استخدام الأرضيات فى معالجة العنوان التمهيدى وخاصة الأرضيات الداكنة، مما يؤدى إلى عدم وضوح العنوان حيث أن حجمه فى العادة صغير نسبياً. ومن هنا، يجب ألا تستخدم الأرضيات معه حتى لا تشوه حروفه وتعسر قراءته. وتكمن المشكلة فى بعض الأحيان فى أن توضع أرضية العنوان التمهيدى بإتساع العنوان الرئيسى نفسه، فى حين لا يحتل العنوان التمهيدى سوى ثلث هذه الأرضية، مما يؤدى إلى ترك مساحة سوداء ممتدة إلى جانب هذا العنوان، وهو ما يمثل بقعة لونية لا لزوم لها، ويشوه شكل الصفحة، إلا أن استخدام الأرضية الداكنة مع العنوان التمهيدى يكون إجراء موفقاً حين يجمع هذا العنوان ببنط كبير كبنط ٢٤ مثلاً، مما يعطيه وضوحاً كبيراً يثير انتباه القارىء ويوجه عينه إلى قراءة العنوان الرئيسى.

ولا شك أنه يجب أن يكون هناك توحيداً فى المعالجة التيبوغرافية للعناوين التمهيدية، إلا أنه من الصعب توحيد حجم حروفها، إذ لابد أن يتناسب كل منها مع حجم العنوان الرئيسى الموجود تحته. فالمعروف أنه يصعب - بل يكاد يستحيل- توحيد أحجام العناوين الرئيسية، ولذلك فإن توحيد العناوين التمهيدية يأتى من توحيد المعالجة التيبوغرافية لها، وذلك من خلال وضع خط أسود رفيع أسفلها مثلاً، أو وضعها على أرضيات باهتة، غير أن معظم الصحف المصرية - إن لم يكن كلها - لا تعمل على خلق هذه الوحدة فى معالجة عناوينها التمهيدية بما يؤدى إلى تشتيت عين القارىء بين معالجات مختلفة لهذا النوع من العناوين ليس فى الصحيفة الواحدة فحسب، بل فى الموضوع الواحد نفسه فى بعض الأحيان.

(٤) العنوان الثابت:

وهو يستخدم فوق الأبواب الثابتة، وكذلك فوق الأعمدة التى يحررها كتاب ثابتون، وعلى ذلك فهو من العناوين التى تظهر على صفحات معينة دون صفحات أخرى، وغالباً ما يكون العنوان الثابت منشوراً على عمود أو أكثر نظراً لما لمادته من أهمية خاصة لدى قراء الصحيفة، ولتكرار ظهوره أمام أبصارهم كل يوم كأحد المعالم الدائمة، كان لابد أن توجه الصحف عناية كبيرة إلى إخراج هذا العنوان. وقد يكون العنوان الثابت مصمماً من الحروف فقط، وقد يصاحبه رسم ثابت بجوار العنوان أو فى خلفيته، ويضفى ذلك الإجراء الأخير على العنوان الثابت حيوية وحركة.

ومن الملاحظ أن معظم الصحف المصرية قد استخدمت الخطاط فى كتابة عناوينها الثابتة سواء فى أثناء طباعتها بالطريقة البارزة أو الملساء، رغم ما وفرت لها طرق الجمع الجديدة من أشكال مختلفة للحروف بعد تحولها للطريقة الثانية، وقد كان ذلك إجراء موفقاً وذلك لاعتبارين مهمين:

(١) يحتاج تصميم العنوان الثابت إلى نوع من الخط يناسب طبيعة الباب أو الركن المصاحب له، فتصميم عنوان باب دينى مثلاً يختلف عن باب

رياضى أو فنى.. الخ، ولما كانت حروف الطباعة العربية لا تزال فقيرة نسبياً فى هذا المجال، فإن الإعتماد على الخط اليدوى هو البديل الطبيعى والمنطقى، بل وحتى الصحف الأجنبية التى يتوافر لديها حروف متعددة الأشكال ودرجات الكثافة، فإنها تستخدم أحياناً الخط اليدوى فى تصميم عناوينها الثابتة.

(٢) لابد من تمييز تصميم العنوان الثابت، عن عنوان الموضوع الرئيسى المنشور فى الباب الثابت أو الصفحة الثابتة، لأنه إذا جمع كلاهما بشكل الحرف نفسه، فإن ذلك لا يؤدى إلى إبراز أى منهما.

إلا أننا نرى أنه بعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست واستخدام طرق الجمع الجديدة، مع ما توفره هذه الطريقة فى الجمع من أشكال مختلفة من حروف العناوين يمكن لها أن تدخر شكلاً معيناً من أشكال الحروف تستخدمه فى جمع عناوينها الثابتة، مما يوفر لها عدم التضارب بين العنوان الثابت والعنوان الرئيسى المجموع بشكل الحروف نفسها، للإستحواذ على بصر القارى، كما يمكن لهذه الصحف أن تنوع فى استخدام الأرضيات حتى توفر لهذه العناوين قدراً كبيراً من جذب إنتباه القارىء.

وتتفنن بعض الصحف فى معالجة العناوين الثابتة، فهى تستخدم فيها الخط اليدوى والصورة الظلية أو الخطية مع التنوع فى استخدام الأرضيات، كما تنوع فى استخدام أنواع مختلف من الخطوط من عنوان ثابت إلى آخر، والمخالفة بين الخطوط داخل العنوان نفسه لإبراز كلمات معينة دون غيرها، وهذا كله يعمل على إضفاء الحيوية والحركة على العناوين الثابتة فى هذه الصحف.

ومن الإجراءات الموفقة فى تناول العناوين الثابتة، تصميم بعض هذه العناوين لتناسب الصفحة المخصصة لها، مثل الصفحات الدينية، لاسيما الصفحات التى تنشر خلال شهر رمضان المعظم، حيث نجد أن عناوينها الثابتة قد استخدم فى

كتابتها الخط الكوفى، وهو خط ملائم لمثل هذا الغرض لارتباطه فى الأذهان بكتابة القرآن. كما نجد أن الرسام قد يدخل على هذه العناوين لمسات معينة كأن يجعل حرف الألف فى كلمة "رمضان" على شكل مئذنة، وهو ما يناسب هذا الشهر الذى يرتبط بالعبادة، وكذلك إضافة الهلال إلى العنوان الثابت، وهو ما يرتبط فى أذهان المسلمين بالصيام وشهر رمضان على وجه الخصوص، وبإستطلاع بداية الشهور الهجرية على وجه العموم.

ورغم تأييدنا للثبات النسبى فى العنوان الثابت، إلا أننا فى الوقت نفسه لا نجد مبرراً لأن يستمر نشر عنوان ثابت لباب أو صفحة معينة مدة طويلة من الزمن دون أن يلحقه التغيير أو يعتريه التبديل، حيث أن ذلك يؤدى بالقارىء إلى الملل ويؤدى بالصحيفة إلى الرتابة والجمود التى يجب التخلص منهما عن طريق إضفاء الحيوية الدائمة على عناوينها الثابتة، وهذا لا يعنى بالطبع التغيير والتبديل من عدد إلى آخر، ولكن أن تراجع الصحيفة عناوينها الثابتة بصفة دورية لتدخل تعديلات عليها.

ومن استخدامات العنوان الثابت القيام بالربط بين الصفحات، وخاصة إذا أفردت الصحيفة أكثر من صفحة فى العدد الواحد لموضوع معين، وهو ما نلحظه بدرجة أكبر فى المجلات عنها فى الجرائد، وخاصة أن الموضوع فى المجلة عادة ما يحتل أكثر من الصفحة، وهو أمر قليل الحدوث فى الجرائد.

ولا شك أن تحول الصحف المصرية لطباعة الأوفست قد أتاح لعناوينها الثابتة درجة أكبر من الوضوح خاصة تلك التى تستخدم الرسوم أو الصور الفوتوغرافية، مما يؤدى إلى جاذبية أكبر لهذه العناوين، إلا أن إسراف هذه الصحف فى استخدام الأرضيات الداكنة والباهتة يؤدى إلى تشويه هذه الأرضيات مع العناوين الثابتة، وخاصة فيما يتعلق بتقسيم العنوان الواحد بين نوعين من الأرضيات مما يخل بوضوح العنوان.

ورغم ما يؤكد عليه التيبوغرافيون من حيث أهمية العناوين الثابتة، والإهتمام بأساليب المعالجة التيبوغرافية لها، فإننا نرى أن المبالغة فى هذه المعالجة أمر ليس له ما يبرره. فالعناوين الثابتة - شئنا أم أبينا - ليست إلا إشارة إلى مادة الباب أو الصفحة التى تنشر مصاحبة لها، ومن هنا فإن إسراف الصحف فى تخصيص مساحة كبيرة للعنوان الثابت يعد أمراً مبالغاً فيه، لأن هذا يعد مضيعة للمساحة فى المقام الأول، ويخرج بالعنوان الثابت عن وظيفة كإشارة لمادة الصفحة من جهة أخرى.

المبحث الثانى: وضوح العناوين:

لاشك أن الوسيلة المثلى لنقل الرسالة الإتصالية إلى القارىء هى أن تصل إليه العناوين فى وضوح، فإذا لم تتوافر لهذه العناوين سمة الوضوح، إعتراها التشويش الذى يتدخل لإعاقة عملية الإتصال برمتها، مما يؤدى فى النهاية إلى عدم إتمامها، وطالما انصرف القارى عن قراءة عناوين الصحيفة لعدم وضوحها، فمن باب أولى أن يعرض عن قراءة المتن الموجود أسفلها حتى إذا توافرت فيه سمة يسر القراءة.

ويذهب بعض التيبوغرافيين إلى أن وضوح العنوان يهدف إلى غرضين أساسين:

(١) جذب انتباه القارىء إلى شراء الصحيفة عن سواها من الصحف، وبخاصة بالنسبة لعناوين الصفحة الأولى، والتى تقع فى النصف العلوى منها بصفة أخص، حيث اعتاد الباعة على عرض الصحف في الأكشاك، بحيث يظهر هذا النصف أمام المارة.

(٢) لفت نظر القارىء إلى قراءة خبر معين عن سواه من الأخبار على الصفحة بعد فهم مضمونه وإدراك أهميته، وذلك بإعطاء عنوان هذا الخبر أكبر قدر ممكن من وسائل التوضيح، وهنا تلعب الأهمية النسبية للأخبار دوراً بارزاً فى تحديد الخبر الذى يستحق وسائل توضيح أكثر من غيره.

ولا شك أن صياغة العنوان بطريقة واضحة هى المدخل الأول نحو توضيحه، ويرتبط ذلك بالقواعد التحريرية المعروفة فى كتابة العنوان الصحفى مثل التركيز الشديد، والدقة المتناهية، وتجنب الأسماء المجهلة والألفاظ الغريبة، وعدم حشوه بالأرقام والتفاصيل، وغير ذلك. ويرتبط أيضاً بالاتجاه نحو تقليل عدد سطوره بقدر الإمكان بحيث يسهل التقاطه وإستيعابه بسرعة، يضاف إلى ذلك ضرورة أن يتكون كل سطر من معنى مستقل، وأن يكون السطر الأول هو الذى يتضمن محور الخبر.

ومن الناحية التيبوغرافية، توجد العديد من العوامل التى تساعد على وضوح العنوان، من أهمها تصميم حروف العنوان، وأرضية العنوان، والطرز المستخدمة فى جميع العناوين. وهذه العوامل بلاشك تؤدى - إذا أحسن استخدامها - إلى وضوح العناوين.

أولاً: تصميم حروف العناوين:

لاشك أن تصميم حروف العناوين يتأثر فى الصحف المصرية، كما فى غيرها من الصحف، بإعتبارين مهمين يتمثلان فى طريقة إنتاج هذه العناوين، وطريقة طبع الصحيفة.

والمتتبع لتطور العناوين فى الصحافة المصرية يجد تنوعاً كبيراً فى طريقة إنتاجها، فهى قد بدأت بالخط اليدوى، ليتم بعد ذلك المزاوجة بين الخط اليدوى والعناوين المجموعة باستخدام آلات الجمع السطرى، ثم تلا ذلك استخدام آلات جمع العناوين فى فترة السبعينيات فى إنتاج هذا العنصر التيبوغرافى المهم، وما لبثت الصحف المصرية بعد تحولها إلى الجمع التصويرى أن استخدمته فى جمع عناوينها، وخاصة أنه أتاح لها تنوعاً كبيراً فى تصميمات الحروف، علاوة على التنوع فى الأحجام أيضاً. ورغم هذا، لم تستغن الصحف المصرية طوال تاريخها عن الخط اليدوى، وإن تأرجح استخدامه ارتفاعاً وإنخفاضاً من فترة إلى أخرى.

كـمـا أن طريقـة طبع الصـحف المصرية أثرت على تصـميم حـروف العناوين وخـاصـة بعـد طبعـهـا على الورق، فـالطـريقة البـارزة، والتى تم استـخدامـهـا منذ بزوغ فجر الصـحـافـة فى مصر، بما تـتـضـمـنـه من ضـغــط شــديد فـى أثـنـاء الـطـبـع، أدت إلى تـشـويه تصـمـيم حـروف العنـاوين، حيـث أصـيـبت حوافـهـا بـنــوع من التـجـعـد، ظهـر أثره بشكل واضح في العناوين ذات الحـروف الكبيـرة، إذ تـبـدو حــوافـهـا عـريضـة، فـيمكن مـلاحـظـة التـجـعـدات عليها بسـهـولة، فى حيـن لا يبدو هذا العيب واضـحاً فى حالة طبـع الحروف الصـغـيـرة، إذ تصـعب مـلاحـظـة هذه التـجـعــدات بالعـيــن الـمـجــردة. ومـا زاد هذه التـشـوهات حدة اسـتـخــدام الصـحف المصـرية فى أثنـاء طبـاعـتـهـا بالـطـريقـة البـارزة لـورق الـصـحـف الخـشن، والذى تؤدى زيادة الضـغط عليـه فى أثـنـاء الطـبـع، إلى تشـويـه حروف العناوين.

إلا أنه بعـد تحـول الصـحـف المـصــرية إلى الطبع بطريقــة الأوفـــست واستـخـدامـهـا لورق صحف من رتبة أعلى يتـمـيز بالنعومـة النسبيـة، لم تطرأ أية تشوهات على حروف العناوين، خاصـة أن طريقـة الطباعـة الجـديدة لا تستلزم قدراً كبـيراً من الضـغط مما يعطى دقـة أكـبر فى عـمليـة الطباعـة، وحتى الضـغط الذى يحدث فى هذه الحالة الأخيـرة فإنه يكون هيناً بسبب ليونة طنبور الأوفسـت المصنوع من المطاط.

ومن الملاحظ أن استـخدام الصحف المصرية للخط اليدوى فى كتابة عناوينها لفتـرة طويلة يعزى إلى عدم توافر آلات لجمع العناويـن بأحجام كبيرة، كمـا أن آلات الجمع السطرى المستـخدمـة في جمـيع مـواد الصحيـفـة لم تكن تتـيح أبناطاً كبيـرة نسـبيــاً ومن الجـديد بالذكـر، أن الصـحف المصـرية حـرصت على التنويع فى أنواع الخطوط المسـتخدمـة فى كتـابة عناوينهـا، مما أدى بهـذه التـنويعـات الخطيـة إلى أن تضفى قدراً كبيراً من الحركة والحيوية على صفحات هذه الصحف، من هنا نجدها قد

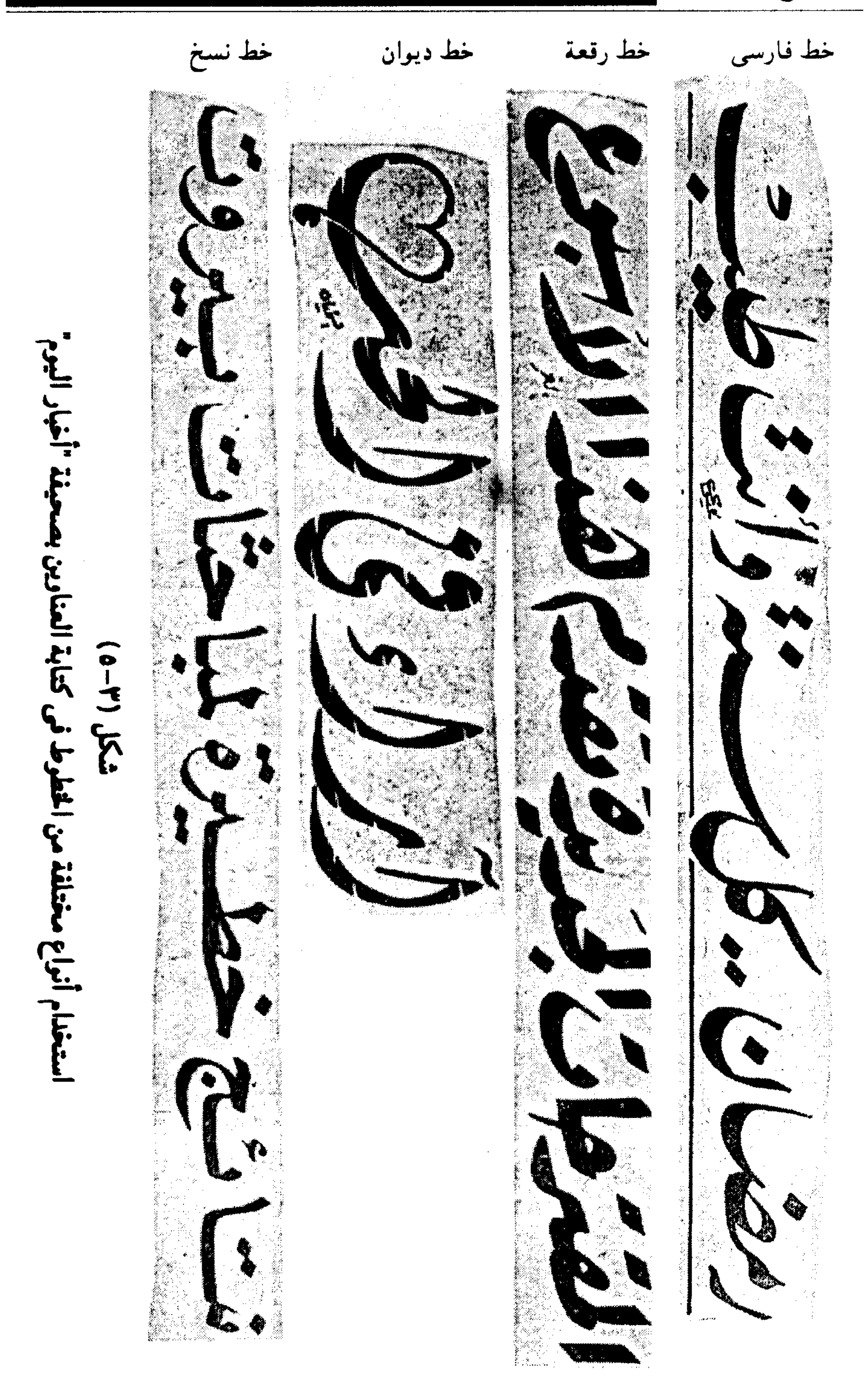
استخدمت خطوط الرقعة والنسخ والفارسى والكوفى والثلث والديوانى والهندسى والحر والفرشاة(*) (أنظر شكل ٣-٥).

ومن أبرز الخطوط التى استخدمتها الصحافة المصرية فى كتابة عنوانيها خط الرقعة، وخاصة فى الصفحة الأولى، فى العناوين العريضة، وربما يرجع ذلك إلى أن هذا الخط قوى ومعبر، ويوفر مساحة لأنه يستوعب كلمات أكثر من كلمات النسخ فى سطر واحد بالإتساع نفسه، كما أن حروفه سميكة وتحقق بياضاً أكبر بين الكلمات فى السطر نفسه لمراعاة الخطاط ترك قدر من البياض بين الكلمات وتسهل قراءته والتعود عليه، فهو الخط الذى نكتب به فى حين أن النسخ نقرأ به فقط، وهذا ما كان يوفر للعنوان العريض والعناوين المكتوبة بهذا الخط قدراً كبيراً من الوضوح. أضف إلى ذلك، أن خط الرقعة يتميز بخلوه من الزوائد مما يجعله يتميز بالاختصار ويؤدى إلى سرعة قراءته، ويجعله أكثر توافقاً مع الصفحات الإخبارية.

كما تم استخدام خط النسخ فى إطار التنويع بينه وبين خط الرقعة، فحظى هذا الخط بالمرتبة الثانية من حيث استخدامه، ويتيح هذا الخط وضوحاً كبيراً للعناوين المكتوبة به، فهو الخط الذى اعتاده القارىء فى عملية القراءة حيث أن الكتب والصحف التى يقرأها تجمع موادها بحروف مبنية على قاعدة من خط

(*) إستقى خط الرقعة اسمه من أنه كان يكتب على ورقة صغيرة "رقعة" فكان الخليفة حين يريد إرسال تكليف إلى الوالى يكتب على هذه الرقعة. فى حين أن خط النسخ من الخطوط القديمة وسمى بهذا الاسم لأن العرب كانوا ينسخون به المخطوطات، أما الخط الفارسى فهو الذى كان يستخدم فى بلاد فارس، فى حين أن الخط الكوفى يعد أقدم الخطوط وأعرقها حيث استخدم فى تدوين آيات القرآن الكريم منذ قديم وينسب هذا الخط إلى مدينة الكوفة فى بلاد الشام، أما خط الثلث فترجع تسميته إلى تقسيم أقلام "الباست" إلى ثلاثة أجزاء، كما أن الخط الديوانى كان عد الخط الرسمى المستخدم فى الدواوين فى عصور الدولة الإسلامية ويتميز بالإنسيابية لسرعة كتابته، ويشبه الخط الهندسى الحروف اللاتينية فى تصميمه وتستخدم فى كتابته الأدوات الهندسية، أما الخط الحر فهو الخط الذى لا تحكمه قواعد خطية معينة، فى حين أن خط الفرشاة سمى بذلك نسبة إلى اسم الأداة التى يكتب بها، إذ تعالج أقلام "الباست" بطريقة معينة حتى يبدو خطها كخط الفرشاة.

خط فارسي　　خط رقعة　　خط ديوان　　خط نسخ



شكل (٣-٥)

استخدام أنواع مختلفة من الخطوط في كتابة العناوين بصحيفة "أخبار اليوم"

النسخ، كما أن انتظام هذا الخط ينبع من كتابته على خط مستقيم مما يوحى بالهدوء والراحة، وهو ما يلزم عين القارىء في أثناء مطالعته لصحيفته.

وقد وفقت صحفنا المصرية فى استخدام الخط الكوفى، حيث استخدمته فى كتابة العناوين المصاحبة للموضوعات الدينية، أو فى الصفحات التى تكسوها المسحة الدينية، كتلك الصفحة التى تنشر فى شهر رمضان من كل عام، كما استخدمت هذه الصحف هذا الخط كذلك فى إبراز بعض الكلمات ذات الدلالة الدينية، ففى عنوان مثل "مؤامرة على القرآن"، نجدها تكتب كلمة "القرآن" فقط بالخط الكوفى، وهى كلها استخدامات موفقة تعمل على إضفاء سمة القداسة للأفكار والمعتقدات الإسلامية، وذلك كله نظراً لارتباط الخط الكوفى بتدوين القرآن الكريم، حتى أن المصاحف العريقة مازالت مدونة بهذا الخط (أنظر شكل ٤-٥).

وقد استخدم خط الفرشاة فى كتابة العناوين التى تتميز بالإثارة، وذلك لجذب انتباه القارىء إليها، وكذلك يستخدم هذا الخط فى العناوين التى تتسم بالغموض وعدم الوضوح والعناوين التى تتسم صياغتها بالتضاد، أو لتجسيد مضمون العنوان خاصة إذا كان يحتوى على كلمات معينة توحى باللهب أو النار، وذلك نظراً لأن خط الفرشاة وخطوطه متقطعة وغير منتظمة، مما يجعلها أقرب إلى ألسنة اللهب (أنظر شكل ٥-٥).

كما لم يتم إهمال استخدام الأنواع الأخرى من الخطوط، فاستُخدم الخط الديوانى للإيحاء بالارتخاء والتحلل من الجمود والصرامة فى المعاملات الإنسانية وهو ما توحى به إنسيابية هذا الخط. كما استُخدم خط الثلث للإيحاء بالعراقة والشموخ، ويبدو ذلك جلياً فى لافتة صحيفة "الأهرام"، كما استخدام الخط الفارسى لغرض التنويع فى الخطوط لتوفير تصميمات أكثر لحروف العناوين.

ورغم تحول الصحف المصرية إلى العناوين المجموعة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، إلا أنها لم تستغن عن العناوين الخطية، بل أصبحت

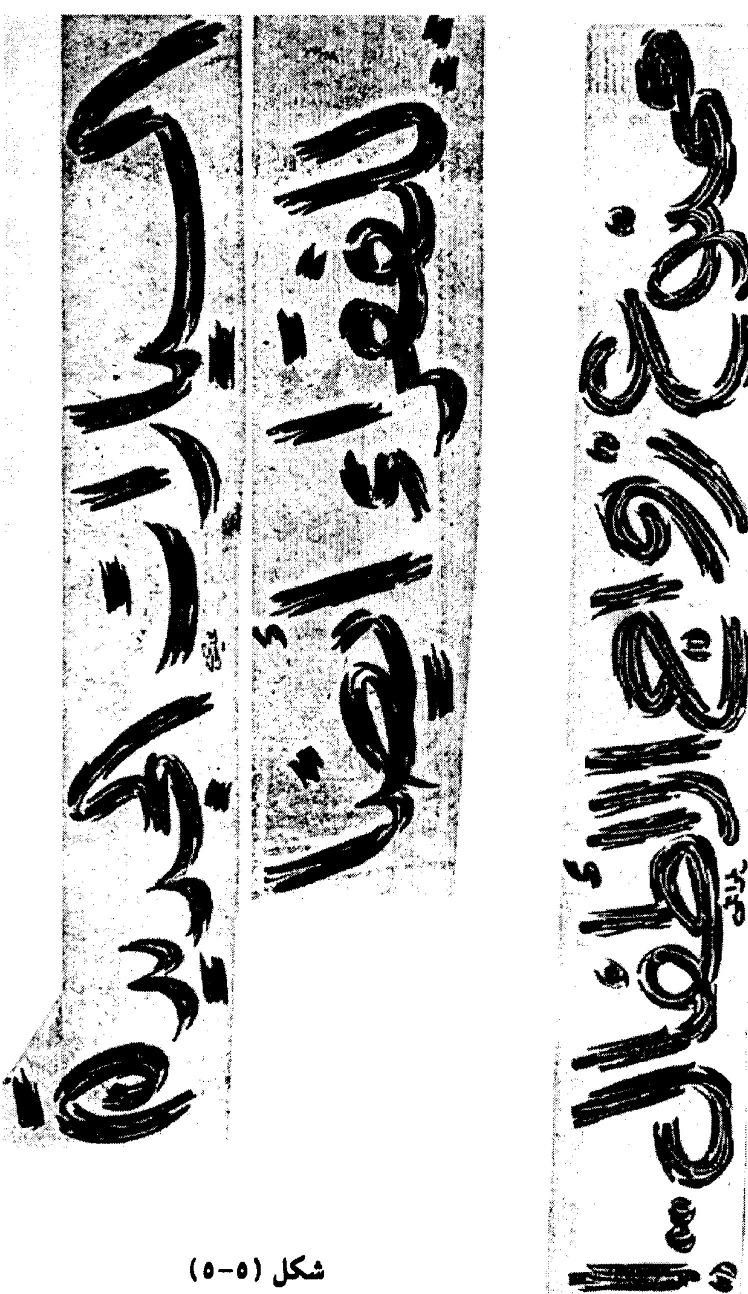
خط كوفى　　　خط حـر　　　خط كوفى





شكل (٤-٥)

استخدام أنواع مختلفة من الخطوط فى كتابة العناوين بصحيفة "أخبار اليوم"



شكل (٥-٥)

استخدام خط الفرشاة فى كتابة بعض العناوين المثيرة

تسـتـخدمـهـا بهدف التنويع والتبـاين مع العناويـن المجمـوعـة، بل كـانت تتـفنن فى معالجة العناوين الخطية وتضفى عليها بعض المعالجات التيبوغرافية، مثل استخدام شبكة باهتـة فـى ملء حروفـهـا المفرغـة، أو المزاوجـة بينهـا وبين الرسـوم اليـدوية والعناوين المجموعة فى الوقت نفسه، مما أضفي عليها حيوية وحركة.

ويمكن القول أنه بعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست وطريقة الجمع التصويرى، بما أتاحته من تنوع فى تصميمات حروف العناوين على وجه الخصوص، إستغنت هذه الصحف، وخاصة اليومية منها، عن العناوين الخطيـة إكتفاء بالعناوين المجموعة التى توفر وقتاً للصحيفة، إلا أنه من الملاحظ أن الصحف الأسبوعية ظلت تلجأ إلى الخطاط فى كتابة بعض عناوينها، وهى سمـة تيبوغرافيـة تجمع بين هذه الصحف وتميزها عن الصحف اليومية.

ولا مـراء أن للعنوان الخطى مـزايا عـديدة جـعلت مـعظم الصـحف تسـتـمـر فى اسـتخدامه مادام الوقت المتاح لديها يساعدها على ذلك، وتتمثل أهم مزايا العنوان الخطى فيما يلى:

(١) يعطى العنوان الخطى تعبيراً وحيوية وحركة، أكثر مما يعطيه البنط الجامد الساكن، خاصة إذا استخدم فى صفحات معينة كالرياضة والحوادث.

(٢) يضفى الخطاط بفنه تنويعات على العنوان الذى يكتبه، لا يقـدر عليـهـا البنط، وتتمثل هذه التنويعات فى:

(أ) نوع الخط المسـتـخـدم فى الكـتـابـة مـا بين النسخ والرقـعـة والثلث والفارسى والديوانى والكوفى والهندسى والحر، فى حين يقتصر البنط على أنواع قليلة من الخطوط، يعتبر النسخ أكثرها شيوعاً.

(ب) المؤثرات الحسـيـة التى تضـاف إلى حروف العنوان، والتى تلعب فـيـهـا ملكة الفنان دوراً بارزاً لزيادة قدرة العنوان على التعـبيـر عن مضمون الموضوع، ومثال ذلك معالجة كلمة "الثلاجات" فى عنوان

يقول "الثلاجات فى السوق السوداء لماذا ؟"، بحيث تبدو هذه الكلمة وكأن الثلج قد غطى أطرافها.

(٣) وبسبب قابلية الخط العربى للانضغاط والمط، فإن عدد كلمات العنوان لا تتقيد بالقيود الدقيقة التى يفرضها استخدام الحروف المجموعة، حيث يستطيع الخطاط ضغط بعض الحروف ضغطاً ضئيلاً، أو تقليل سمكها تقليلاً غير ملحوظ، وكذلك يستطيع مط بعض الحروف بطريقة تجعلها أكثر قبولاً فى عين القارىء من إضافة الكشائد فى البنط المجموع.

(٤) سهولة التحكم فى حجم العنوان بشكل أكثر طواعية من العناوين المجموعة.

(٥) إمكان تركيز الخطاط على كلمة معينة فى العنوان ذات دلالة خاصة ليعالجها بطريقة مختلفة عن سائر الكلمات مما يسترعى انتباه القارىء.

(٦) يتفنن الخطاطون فى التنويع فى المعالجة التيبوغرافية للعناوين فى صفحات الصحيفة، فهم يظللون عنواناً، ويجسمون آخر، ويزخرفون عنواناً ثالثاً مما كان يضيف حركة إلى هذه العناوين قلما تضارعها فيه حروف العناوين المجموعة.

(٧) ولا يمكن إنكار ما كان للخط اليدوى من دور فى غيبة آلات جمع العناوين فى الطريقة البارزة أو فى غيبة الجمع التصويرى.

إلا أن دور الخط اليدوى آخذ فى الانحسار والتراجع، فرغم المزايا التى تتوافر للعناوين الخطية، إلا أنها لم تخل من عيوب، ولذلك عندما اقتنت الصحف المصرية آلات جمع العناوين المعدنية فى فترة السبعينيات، مع ما تتيحه هذه الآلات من أحجام تبدأ ببنط ٢٤ وحتى بنط ٩٦، بدأت فى الاستغناء جزئياً عن الخطاط، والاعتماد أكثر على هذه الآلات نظراً لعيوب العنوان الخطى، والتى تمثلت فى:

(١) تعدد المعالجة الخطية لكلمات العنوان الواحد، كأن يكتب كل سطر من سطور العنوان بخط يختلف عن الخط الذى يكتب به السطر الآخر، أو يكتب كل سطر من أسطر العنوان بحجم مختلف، ولا شك أن هذا لا يحقق توازناً للعنوان، كما أن انتقال عين القارىء بين معالجات خطية مختلفة داخل العنوان نفسه يصيبها بالإرهاق والتعب.

(٢) قيام الخطاط بمط كلمات العنوان أحياناً بحيث تحتل كلمتان ثلاثة أعمدة أو أكثر مما يسىء إلى شكل العنوان، وقد يكون السبب فى ذلك التوزيع غير المتكافىء لكلمات العنوان على سطرين أو أكثر.

(٣) إحاطة حروف العنوان بخط أسود رفيع، مما ينتج عنه وجود بياض بين هذا الخط وحروف العنوان مما يؤدى إلى جذب بصر القارىء إلى هذه الحروف فى حد ذاتها بغض النظر عن المضمون الذى يريد العنوان توصيله للقارىء، ويبدو أن الخطاط يلجأ إلى هذا الإجراء للعمل على التنويع فى كتابة العناوين.

(٤) كتابة العنوان بحيث تكون حروفه مفرغة مع تظليل هذا العنوان، مما يؤدى إلى صعوبة قراءته، والأسوأ من ذلك أن يوضع مثل هذا العنوان فى صفحة إخبارية، والمعروف أن الأخبار من طبيعتها السرعة سواء فى الوقوع أو القراءة بعد نشرها فى الصحيفة، وهو ما لا يتحقق بالنسبة لهذا النوع من العناوين حيث تستغرق قراءته وقتاً أطول لاتجاهه الزخرفى، وعدم جنوحه إلى البساطة التى هى من أهم سمات الصفحات الإخبارية.

(٥) تداخل كلمات العنوان الخطى، ففى بعض الأحيان تأتى للخطاط كلمات كثيرة ويطلب منه أن يكتبها على إتساع صغير وبحجم كبير، فلا يجد الخطاط حلاً إلا تداخل كلمات العنوان مما يسىء إلى شكله، كما أن

هناك بعض أنواع الخطوط تتداخل الكلمات المكتوبة بها لعدم انتظام حروفها على خط واحد مثل خط الرقعة.

(٦) الاتجاه المتزايد نحو التأكيد على الكلمة فى إخراج العنوان، مما يؤدى فى النهاية إلى إبراز كلمات بعينها من العنوان دون غيرها، بداع أو بدون داع، مما يضر بمضمون العنوان وشكله على حد سواء.

(٧) ومما يعيب اللجوء إلى الخطاط استخدامه لخط حر فى كتابة بعض العناوين والميل إلى الإتجاه الزخرفى فى هذه العناوين، صحيح أن مثل هذه العناوين تنشر فى صفحة غير إخبارية، ولكن الأساس فى العنوان أن يكون واضحاً للقارىء، لا أن يشاهده ويعجب به كتحفة فنية فى معرض.

(٨) ومن مبالغات العنوان الخطى التى ظهرت حديثاً، مد حروف معينة لتحتل ارتفاعات كبيرة لكى تسمح بتداخل عناصر أخرى، وكل هذه العناصر تؤدى بلاشك إلى عدم وضوح العنوان، ويحسن تجنبها والبعد عنها.

ورغم تحول الصحف المصرية إلى العناوين المجموعة فى فترة السبعينيات، فإنها ظلت تستخدم العناوين الخطية فى بعض صفحاتها لتضفى عليها شخصية مميزة، وخاصة فيما يتعلق بصفحات التحقيقات. ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه رغم التنوع الذى تتيحه آلات الجمع فى الحجم، إلا أن هذا لم يقابله تنوع فى الشكل.

فمن الملاحظ أن آلة جمع العناوين لم تكن توفر سوى نوع واحد من الحروف المجموعة التى تقوم على قاعدة من خط النسخ، ولذلك لجأت الصحف المصرية إلى إحدى طريقتين لكسر رتابة البنط المجموع وجموده:

(١) القيام بنقش أو زخرفة لوجه الحروف المجموعة سواء للسطر كله أو لبعض كلماته حتى يتوفر نوع من التباين فى شكل الحروف، ويتم ذلك بوضع

السبـيكة السطرية في آلة خاصـة تقـوم بإحداث تأكل منتظم فـى وجـه الحروف طبقاً للنقش المطلوب(*).

(٢) استخدام الأرضيات الداكنة منها والباهتة مع بعض العناوين، ولكن كان ذلك فى حدود ضيـقـة نظراً لوجوب اسـتـخدام كليشـيـه للعنوان، وهى المرحلة نفسها اللازمة لإنتاج العنوان الخطى مما كان يتطلب وقتاً أكبر.

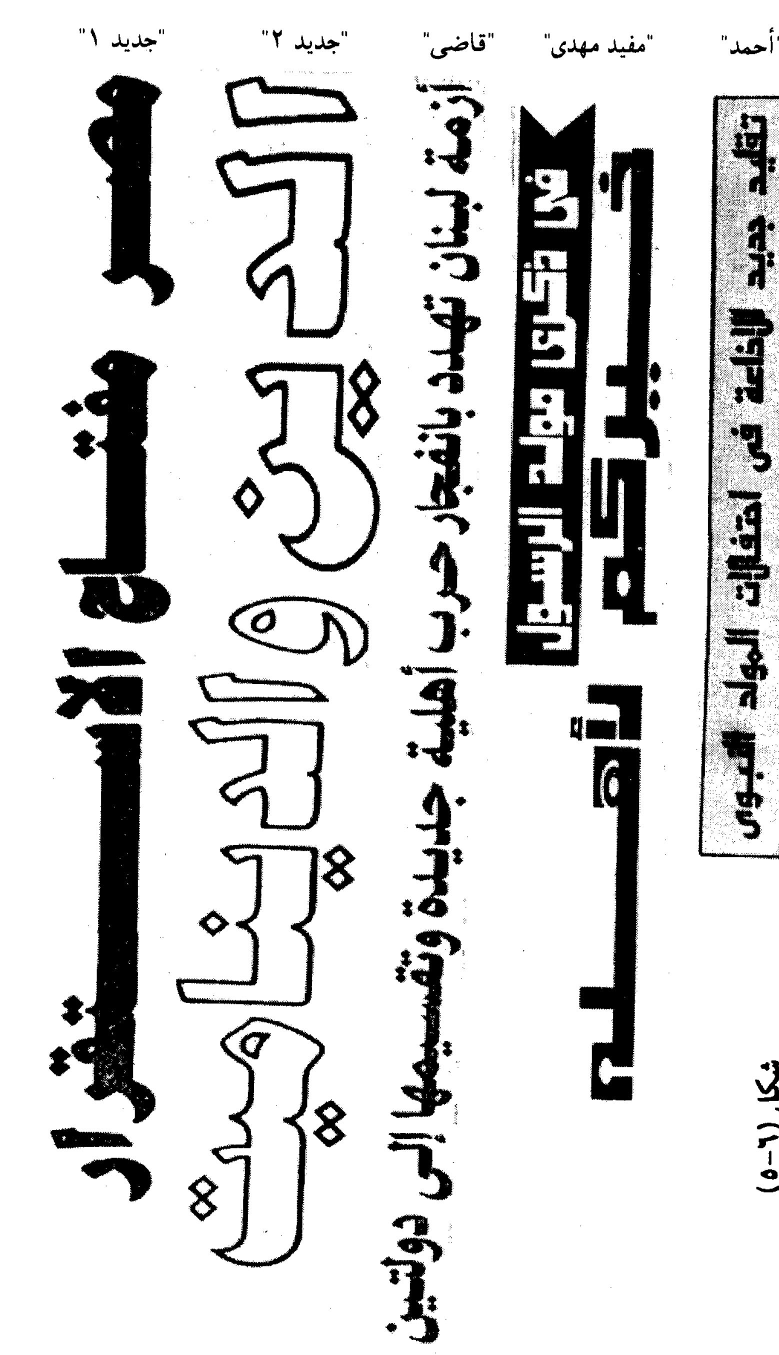
وفى أواسط الثمانينيات، وبعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست والجمع التصويرى، بدأت فى استغلال إمكانات الجمع التصويرى فى جمع معظم عناوينهـا، مما أدى إلى التنوع فى تصـمـيم حـروف العـناوين، خـاصـة وأن طريقـة الطباعة الجديدة تتيح استخدام الأرضيات الداكنة والباهتة والجريزيه بسهولة أكبر، مما أضفى تبايناً ملحوظاً فى تصميم حروف العناوين (شكل ٦-٥).

فـمن الملاحظ أن الصـحف المصـرية قـد اسـتـخدمت عند التـحـول لطريقـة الجمع التصويرى أشكالاً مختلفة من حروف العناوين المجموعة بالتصوير، ولكل شكل من هذه الأشكال مسمى مختلف مثل جديد ١، جديد ٢، قاضى، مفيد مهدى، أحمد، ياقوت.

ويتميز حرف "جديد ١" بأنه يقوم على قاعدة من خط النسخ، ولكن تتميز حروفه بسمك قاعدتها التى تسير على خط منتظم، وتجمع الصحف المصرية معظم عناوينها بهذا النوع من الحروف الذى يعيبه أحياناً أنه لا يصلح استخدامه مع الأبناط الصغيرة التى تقل عن ٢٤، حيث تصبح حروفه مشوهة وغير مقروءة عند استخدامه مع هذه الأبناط، وخاصة فى العناوين العمودية التى أحياناً ما يستخدم هذا النوع من الحروف فى جمعها مما يؤدى إلى عدم وضوحها.

ويسـتـخدم حرف "جديد ٢" كذلك، وهو عبـارة عن تصميم حرف "جديد ١" نفسه، ولكن حروفه مفرغة من الداخل. ويعيب هذا النوع من الحروف أنه أقل ثقلاً من "جديد ١"، رغم أنهما قد يجمعان بالبنط نفسه، إلا أن الأثر البصرى لحرف

(*) يسمى هذا الإجراء باللهجة الدارجة فى المطابع "شرشرة".



شكل (٦-٥)

تصميم حروف العناوين فى طريقة الجمع التصويرى

"جديد ٢" أقل، مما يعطى إحساساً بصغر حجمه عن حرف "جديد ١" الذى يتميز بالثقـل رغم تساوى الحرفين فى حجم البنط، كما يعيب حرف "جديد ٢" أنه أقل تبايناً مع الورق المطبوع عليه، حيث أن كمية البياض الموجودة داخله تفوق سمكه مما يؤدى إلى قـلـة جذبه لبـصر القارىء وقلة وضـوح رؤيته بالمقارنة بحرف "جديد ١"، ولاشك أن ذلك يجعل من جمع بعض العناوين بهذا الحرف غير واضحة نسبياً خاصة عند جمعها بالأبناط الصغيرة نسبياً، إلا إذا أجرى المخرج معالجة تيبوغرافية خاصة لهذه الحروف المفرغة، كأن يملأ فراغاتها بشبكة أو جزيريه أو يقوم بتظليلها.

ويتميز حرف "قاضى" بأنه أكثر انسيابية من حرفى "جديد ١" و"جديد ٢" حيث لا يسير على قاعدة سميكة تسير على خط منتظم، بل إنه أكثر منطقية فى إتصال حروفه بعضها ببعض، ولذلك فهو أشبه ما يكون بالخط اليدوى المكتوب بالنسخ. ويستخدم هذا النوع من الحروف لتحقيق نوع من التباين مع حرف "جديد ١" على وجه الخصوص، وخاصة عند جمع العناوين الثانوية به مما يحقق نوعاً من التدرج بين العنوان الرئيسى وحروفه المتن.

ومن أنواع الحروف التى وفرها الجمع التصويرى حرف "مفيد مهدى" ويقوم هذا الشكل من أشكال الحروف على قاعدة من الخط الهندسى، لذلك تكون حروفه صعبة القراءة نوعاً لأنه قلما يقوم القارىء بقراءة أية مادة بهذا النوع من الخطوط، أضف إلى ذلك المبالغة فى تصميم الحروف ذاتها مما يجعلها غير واضحة، وخاصة إذا جمعت هذه الحروف بأبناط صغيرة.

ومن أندر أنواع الحروف استخداماً حرف "أحمد" رغم أن هذا الحرف يقوم على قاعدة من الخط الكوفى مما يجعله يتناسب مع الموضوعات الدينية فى صفحة الدين أو صفحات رمضان، إلا أن بعض الصحف لم تنتبه لمثل هذا الأمر فقامت فى وقت ما باستخدام هذا الحرف فى جمع بعض العناوين فى صفحات الرياضة.

وأخيراً، يوجد حرف "ياقوت" وهو يشبه كثيراً حرف "قاضى"، إلا أنه أكثر انتظاماً ولذلك اختارت الصحف هذا الحرف لجمع سطور المتن بها، إلا أنها تستخدمه كذلك فى جمع بعض العناوين العمودية، وخاصة الأبناط الكبيرة نسبياً منه. وتتوافر لهذا الحرف الكثافتان البيضاء والسوداء، وهو أمر واجب للتنويع فى جمع سطور المتن، بعكس بقية أنواع الحروف السالفة الذكر التى تتوافر فيها كثافة واحدة وهى الكثافة السوداء نظراً لاستخدام هذه الحروف فى جمع العناوين فقط، وهى عنصر تيبوغرافى يلزمه الوضوح الذى لا يتأتى إلا مع استخدام الكثافة السوداء.

وهكذا، نجد أن الجمع التصويرى قد وفر للصحف المصرية تصميمات متعددة لحروف عناوينها مما جعلها تستغنى نسبياً عن الخطاط، إلا أن ما نستهجنه هو مبالغة هذه الصحف فى استخدام هذه التصميمات، كأن تستخدم نوعاً من الحروف فى جمع العنوان التمهيدى، مع تجزئة العنوان التالى بين نوعين من الحروف، وهكذا فى العنوانين التاليين، إن هذا يشتت عين القارىء التى تنتقل بين أشكال مختلفة من الحروف داخل العنوان نفسه، كما أن ذلك يفتت وحدة العنوان.

ومن الإمكانات التى أتاحها الجمع التصويرى، إمكانية إمالة حروف العنوان مما يسىء فى النهاية إلى تصميم الحروف ويؤثر على درجة وضوحها، فالعين قد اعتادت قراءة العناوين وحروفها معتدلة، فتسمح سطورها فى خط مستقيم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، أما فى حالة إمالة حروف العنوان نجد أن عين القارىء تمسح الكلمات من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار مما يؤثر على انتظام قراءة هذه الكلمات. ويظهر هذا العيب بطريقة أوضح فى حروف العناوين لزيادة حجمها أكثر من حروف المتن صغيرة الحجم، ومع ذلك يمكن استخدام هذا الإجراء فى أحوال قليلة للغاية مع بعض العناوين لإبرازها، ولكننا لا ننصح بالإسراف فى إمالة العناوين حتى تتحقق سمة الوضوح لهذه العناوين.

وأكثر ما يؤثر على وضوح العناوين - فى رأينا - هو وضعها بشكل مائل على الصفحة، وهو أحياناً ما يحدث بعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست مع ما أتاحته هذه الطريقة من إمكانية إمالة العناصر. إن أكثر العناوين وضوحاً أن يوضع العنوان بشكله الأفقى العادى الذى يعطى من البساطة والوضوح أكثر مما يعطيه العنوان المائل جهة اليمين أو اليسار، فإن هذا الوضع للعنوان شاذ ولم تعتده عين القارىء، وعلى ذلك فقد يجذب انتباه القارىء إليه، ولكنه بلا شك أقل وضوحاً من العنوان الأفقى، فقراءة العنوان المائل تقتضي الميل بالصفحة نفسها، أو برأس القارىء، خاصة إذا كان السطر طويلاً، مما يؤدي إلى إرهاق بصر القارىء وتغيير عاداته فى القراءة إلا أنه مما يحسب لبعض الصحف عند إمالة عناوينها، أنها تضعها بحيث تكون مائلة من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار، مما يتناسب مع حركة العين بصفة عامة والتى تفضل القراءة من أعلي إلي أسفل وليس العكس. ورغم ذلك، فإننا ننصح بالابتعاد عن العناوين المائلة وخاصة أنها تؤثر على العناصر التيبوغرافية المجاورة لها مما يؤدى إلى تشويه شكلها، ويؤدى بالقارىء فى النهاية إلى الانصراف عن قراءة الموضوع برمته.

ثانياً: أرضية العنوان:

أحياناً تعالج العناوين تيبوغرافياً بشكل يجعلها تختلف عن العنوان الموجب (أسود على أرضية بيضاء)، وذلك بجعلها سلبية (معكوسة)، أو سلبية شبكية...الخ، وفى هذه الحالات كلها يضع المصمم إطاراً لسطر العنوان الذى يرغب فى إعطائه أرضية مختلفة، ويكون الإطار فى الغالب أفقى الشكل، وقد يكون رأسياً.

وفى أثناء طباعة الصحف المصرية بالطريقة البارزة، عزفت هذه الصحف عن استخدام الأرضيات، وذلك باستثناء استخدامها مع عناوين قليلة لإبرازها. ونحن نرجع أن سبب هذا العزوف عن استخدام الأرضيات فى هذه المرحلة يعود إلى عيب

تيبوغرافى بارز عند وضع عنوان على أرضية رمادية، حيث كان يجب استخدام شبكة خشنة نظراً لنوع الورق والسطح الطابع وطريقة الطباعة، مما كان يؤدى إلى تداخل بعض زوائد الحروف مع النقط الموجودة فى هذه الشبكة، وهذا ما كان يعمل على تشويه الحروف.

وبعد التحول إلى طباعة الأوفست، بدأ استخدام أرضيات داكنة وباهتة للعناوين ووصل ذلك فى بعض الأحيان إلى حد الإسراف (أنظر شكل ٧-٥)، ولاشك أن أوضح العناوين التى استخدمت معها الأرضيات هو العنوان المفرغ من أرضية سوداء، وذلك لأنه إذا كان وضوح العنوان يتحقق بزيادة التباين بين لون العنوان وبياض الورق، فإن الدرجة نفسها من الوضوح يمكن تحقيقها بالمبادلة بينهما، أى فى حالة تفريغ حروف العنوان ببياض الورق على أرضية سوداء.

وعلى الرغم من أن هذا الإجراء يلقى معارضة من قبل بعض التيبوغرافيين على أساس أنه وعلى الرغم من أن هذا الإجراء يلقى معارضة من قبل بعض التيبوغرافيين على أساس أنه يرهق بصر القارىء، إلا أننا نؤيد ما ذهب إليه الدكتور أشرف صالح من أن العنوان الذى يطبع بهذه الطريقة لا يصيب القارىء من استخدام الأرضيات إلا فى حالة مواصلة القراءة فترة مستمرة من الوقت، وهو ما لا يتحقق إلا بالنسبة لحروف المتن، أما حين يراد لفت نظر القارىء إلى أحد عناوين الصفحة، يمكن إتباع هذا الإجراء دون الخشية على بصر القارىء.

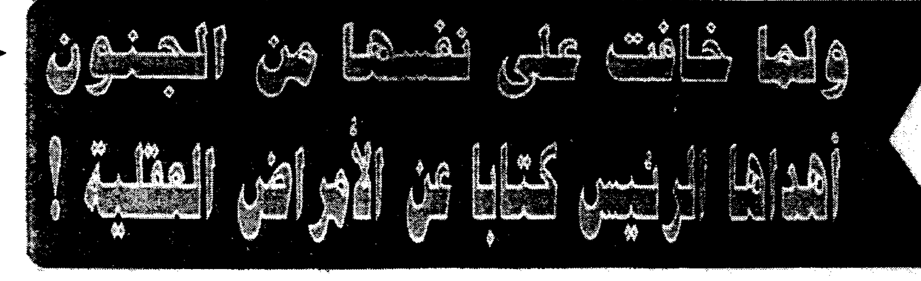
وقد أتاحت الطريقة الملساء استخدام شبكات أقل خشونة من تلك المستخدمة فى الطريقة البارزة، وطبعت عليها بعض العناوين بالحبر الأسود مما وفر لها قدراً من الوضوح نظراً للفرق بين الدرجة اللونية للعنوان الأسود والأرضية الرمادية، إلا أن أشد ما نعارضه هو استخدام الأرضية الشبكية المعكوسة التى يظهر فيها العنوان أبيض بلون الورق على أرضية شبكية تعطى الإحساس بالرمادية، وذلك لاعتبارين مهمين:



عنوان مطبوع باللون الأسود على أرضية شبكية باهتة.

الانتفاضة ثورة شعب يريد الخلاص ولاتوجد قوة قادرة على ايقافها

عنوان مفرغ بلون الورق من الأرضية السوداء الداكنة.



عنوان تم ملء حروفه بشبكة باهتة مع تفريغه من أرضية سوداء، لاحظ قلة التباين بين الشكل والأرضية.

شكل (٧-٥)

(١) إننا نعتقد أن درجة التباين بين الأبيض (لون العنوان) والرمادى (لون الأرضية) أقل من الأسود (لون العنوان) والرمادى (لون الأرضية) مما يؤدى إلى عدم وضوح العنوان، وخاصة إذا استخدمت فى ذلك شبكة خفيفة تبلغ ٣٠٪ فقط مما يؤدى إلى تقليل التباين بدرجة كبيرة، وكان الأفضل أن تكون هذه الشبكة ٧٠٪ على الأقل، وهو ما تلجأ إليه صحيفة "الأهرام" مع هذا النوع من العناوين.

(٢) إن نقط الشبكة السوداء توجد بينها نقط بيضاء دقيقة تتداخل مع حروف العنوان المفرغ بالأبيض، مما يشوه هذه الحروف ويجعلها صعبة القراءة.

وبالمثل، عندما يتم جمع عنوان من حرف "جديد ٢" مع ملئه بأرضية شبكية ثم تفريغها من أرضية سالبة، ويعيب هذا الإجراء بالطبع قلة التباين بين الحروف الرمادية والأرضية السوداء بما يرهق بصر القارىء بدرجة كبيرة. ومن الإجراءات التيبوغرافية البالغة السوء تفريغ عنوان مجموع بحرف "جديد ٢" المفرغ من أرضية سوداء ففى هذا الإجراء يظهر حواف الحروف المفرغة فقط بالأبيض، مما يؤدى إلى ذيادة كمية الأرضية السوداء التى تملأ تجاويف هذه الحروف وتحيط بحوافها فى الوقت نفسه، مما يؤدى إلى الهبوط بدرجة وضوح العنوان إلى أدنى درجة لها، ويحدث العيب نفسه عندما توضع هذه الحروف المفرغة على أرضية شبكية.

كما قد يكون العنوان مفرغاً بلون الورق من أرضية جريزيه، وقد يكون مطبوعاً بالأسود على هذه الأرضية، مما يؤدى فى الحالتين إلى عدم وضوح العنوان لقلة التباين بينه وبين الأرضية. نظراً لتشوه حروفه لتداخل خطوط الأرضية الجريزيه مع حروف العنوان، والتى هى أصلاً عبارة عن خطوط.

ومن الإجراءات التى تتبعها بعض الصحف أحياناً وضع العنوان على الصورة بحيث تصبح هذه الصورة أرضية لهذا العنوان، ونجد أن هذه الصحف تراعى فى

أغلب الأحوال أن تكون هناك مساحة خالية داخل الصورة لوضع هذا العنوان، وذلك حتى لا يؤثر على تفاصيل الصورة من ناحية، ويعمل على وضوح العنوان من ناحية أخرى. وتقوم هذه الصحف بتفريغ العنوان بلون الورق من أرضية الصورة بحيث تراعى أن تكون أرضية العنوان قاتمة حتى تتباين مع لون العنوان الأبيض فى هذه الحالة.

إلا أن هذا الإجراء يعيبه أحياناً وجود العديد من التدرجات الظلية داخل الصورة والتى تتراوح بين الأبيض الناصع والأسود القاتم، مما يؤدى إلى قلة التباين بين العنوان المفرغ بلون الورق والمناطق البيضاء الموجودة فى أرضية الصور كما ينتج عنه عدم وضوح العنوان. وتلجأ بعض الصحف إلى حل هذه المشكلة بتحديد حروف العنوان بخط أسود رفيع يؤدى إلى تحديد البياض داخل حروف العنوان حتى لا يختلط هذا البياض بالمناطق البيضاء الموجودة فى أرضية الصورة، إلا أن المشكلة الأكبر هى أن تطبع حروف العنوان السوداء على صورة تحتوى على ظلال رمادية كثيفة للغاية مما يؤدى إلى عدم وضوح بعض حروف العنوان بالمرة نظراً لتداخلها مع المناطق الرمادية والسوداء فى الصورة.

وأحياناً يتداخل عنوان مع الصورة، وفى هذه الحالة قد يكون الجزء المتداخل بينهما قاتما، فى حين أن العنوان مطبوع بالحبر الأسود، مما يؤدى إلى قلة التباين بين العنوان والأرضية، فيخل بوضوحه ويضيع مضمونه. وتلجأ بعض الصحف إلى حل هذه المشكلة بتفريغ الجزء المتداخل من العنوان مع الصورة بحيث يكون أبيض بلون الورق على أرضية الصورة القاتمة، إلا أن هذا الإجراء - فى رأينا - يخل بوضوح العنوان نظراً لاختلاف المعالجة التيبوغرافية له، والتى تؤدى إلى عدم وصول المعنى بشكل إجمالى إلى ذهن القارىء، وهذا ما يسرى كذلك على وضع عنوان بأكمله على صورة، بحيث يكون هذا العنوان أسود فى المناطق الباهتة من الصورة وأبيض فى المناطق القاتمة منها.

ثالثاً: طرز العناوين:

يطلق هذا المصطلح على الأشكال التى تتخذها السطور المتعددة للعناوين من حيث علاقة اتساع كل منها باتساعات السطور الأخرى من جهة، والحيز الذى يشغله العنوان ككل بالنسبة للأعمدة من جهة أخرى، والشكل الكلى للعنوان كهيكل من جهة ثالثة، ومن أشهر الطرز شيوعاً بين صحف العالم، المفرد، الهرمى، المعلق، المتدرج، المنطلق، المتوسط، وهناك طرز أخرى يمكن استخراجها على أساس المزج بين اثنين أو أكثر من الطرز السابقة.

وفى فترة الأربعينيات، كانت بعض الصحف تتبع الطراز المتوسط حيث يكون البياض الذى تتركه الصحيفة بين العنوان مساوياً للبياض الذى تتركه عن يساره، وفى رأينا أن هذا الطراز كان يتيح لعناوين الصحيفة إثارة انتباه القارىء نظراً لأن البياض يبرز العنوان ويساعد على وضوحه، كما أنه يمنع تصادم العناوين عند تجاوزها.

إلا أنه بشكل عام استغنت الصحف المصرية عن هذا الطراز لتأخذ معظم عناوينها الطراز الملىء(*) الذى بدأ يطغى على عناوين هذه الصحف وخاصة العناوين الممتدة، ولا سيما بعد التحول للجمع التصويرى، حيث أصبح الطراز الملىء هو الطراز الوحيد تقريباً المستخدم فى العناوين الممتدة، ويرجع ذلك بالطبع إلى الإمكانات التى أتاحها الجمع التصويرى فيما يتعلق بضبط أطوال السطور بسرعة أكبر، وذلك على الرغم من أنه من المنطقى استخدام طراز أخرى غير الملىء، طالما يسمح الجمع التصويرى بضبط أطوال السطور بسرعة أكبر، ولاسيما أن الطراز الملىء عيوب كثيرة تذكر منها:

(١) فهو لا يترك فرصة كافية للبياض على جانبى العنوان.

(*) ترجع هذه التسمية إلى أن هذا الطراز من العناوين "يملأ" إتساع الأعمدة التى يشغلها بالكامل.

(٢) يؤدى إلى تصادم العناوين المتجاورة وهى الظاهرة التى تعرف بالإنجليزية Tombstoning.

(٣) كما أنه يجبر الخطاط أو عامل الجمع على مد كلمات كل سطر من سطور العنوان حتى تشغل الاتساع كله، مما يؤدى إلى الإسراف فى استخدام الكشائد لبعض الحروف أو الفراغات البيضاء بين الكلمات، وهو ما يجعل شكل العنوان غير سار.

(٤) يضفى على الصفحات نوعاً من الرتابة والملل نتيجة تشابه طراز أغلب العناوين.

ومما يذكر أن بعض الصحف قد لجأت فى جمع عناوينها العمودية إلى الطراز المنطلق من اليمين، وفى هذا الطراز يبدأ السطر مع بداية العمود وتترك نهايته حرة، ويتمتع هذا الطراز بمميزات كثيرة تفوق غيره من العناوين، وأهم مزايا هذا الطراز البساطة، فالعنوان يبدو وكأنه يتحدث إلى القارىء حديثاً طبيعياً لا تكلف فيه، كلماته على قدر المطلوب، وهو يحرر كاتب العنوان إلى حد كبير من القيود الحسابية التى يستلزمها عد الحروف ليلائم العنوان الاتساع المخصص له.

أضف إلى ذلك أن الجمع المنطلق من ناحية اليمين أكثر فعالية بالنسبة للعناوين، حيث أنه أكثر ملاءمة للأسلوب الذى تتحرك به العين فى أثناء عملية القراءة، وهى حركة من اليمين إلى اليسار فى الصحف العربية، فعندما تصل العين إلى نهاية سطر العنوان، فإن عليها بالطبع أن تعود ثانية لتبدأ فى قراءة السطر التالى، وفى رحلة العودة نجد أن العين ترتد إلى بداية السطر الثانى، والتى تقع فى مستوى رأسى واحد مع بداية السطر الأول.

الفصـــل الســادس

الصـــور

إرتبط استخدام الصحف للصور فى الماضى بالإبداع الفردى ومهارة المصورين، ويبدو أن الصحف إذا كانت بصدد استخدام أكثر فعالية للصور فى المستقبل، فإنها ستكون فى حاجة ماسة لأشخاص يتميزون بالإدراك البصرى فى مواقع المسئولية، وذلك حتى يكون لهيئة تحرير الصحيفة إحساس أكبر بقيمة الصورة، وفى المقابل يجب أن يكون لدى المصورين إحساس أكبر بالقيمة الخبرية فى الصور التى يلتقطونها، ولكى يتحقق ذلك لابد أن يكون هناك اتصال جيد بين الأقسام التحريرية والمصورين.

ولا شك أن أهم وسيلة لتحسين شكل الصحف ومحتواها هى استخدام الصورة الفوتوغرافية بفعالية أكبر، فالصور يمكن أن تجذب القراء إلى الجريدة، وتساعد فى دعم موقف الصحيفة فى المنافسة مع التليفزيون ووسائل الإعلام الأخرى التى تتنافس من أجل الاستحواذ على وقت القارىء. إن الصور الجيدة يمكن عن طريقها توصيل المعلومات إلى القراء حيث تجذبهم إلى متون القصص الخبرية التى تحتوى على المزيد من المعلومات.

ورغم أن آلة التصوير لا ترينا العالم كما هو، بل ترينا هذا العالم كما كان فى جزء من الثانية، إلا أنها حين تكون بين يدى مصور صحفى قدير يمكنها فى الواقع أن تقدم لنا تقريراً كاملاً لحدث قد وقع. ولأن الصور تمتلك تأثيراً دعائياً كبيراً للغاية، فإن الاتهامات التى وجهت للنازيين والفاشيين والمتعلقة بغزو بولندا وأثيوبيا فى أثناء الحرب العالمية الثانية، كانت مقنعة للعديد من المتشككين من خلال الصور الوحشية التى صاحبت الكلام المكتوب.

ولعل هذه القدرة التأثيرية للصورة الفوتوغرافية هى التى جعلتها أكثر أنواع

الصور شيوعاً بين الصحف فى العالم الآن، مع أن القدرة على نشرها بالوضوح المطلوب قد تأخرت عن الرسوم الخطية. وقد تطور نشر هذه الصور الفوتوغرافية شيئاً فشيئاً مع كل تطور يصيب فن التصوير الفوتوغرافى عموماً، وطرق إنتاج الأسطح الطابعة خصوصاً وذلك مع تطور أنواع الورق، الأحبار، والآلات الطابعة. وقد تجلى هذا التطور فى المساحات التى تحتلها الصور الفوتوغرافية من صفحات الصحيفة بصفة عامة، كذلك المساحة المخصصة لكل صورة على حدة.

ولا جدال أن الإخراج الصحفى كفن من الفنون المرئية التى تعتمد أساساً على حاسة البصر لدى القارىء، ساعد الصحف على مخاطبة القارىء بهذه اللغة البصرية. وتلعب الصورة فى عملية الإخراج الصحفى دوراً بارزاً، فلأنها عنصر جرافيكى يتميز بالثقل والسواد - بدرجات مختلفة - فإنها تُستغل فى تثبيت أركان الصفحة، وجذب انتباه القارىء، وتوجيه حركة العين وفقاً لما تتطلبه طبيعة الأخبار والموضوعات المنشورة عليها، كذلك فإنها تضفى على الصفحة حيوية وحركة بما تقوم به - مع العناوين - من كسر حدة السطور الرمادية الباهتة للمتن، وما تضفيه من رتابة وجمود.

ويمكن رصد عدة فوائد للصورة الصحفية بوجه عام، نوجزها فيما يلى:

١- تحقق الصورة وقع المادة التحريرية التى قد تنشر فى المناسبات القومية والاحتفالات الشعبية، وقد يجذب نشر الصور القراء إلى مطالعة الموضوع.

٢- الموضوع المصور أكثر حيوية ووقعاً من الخبر والمقال الخالى من الصور.

٣- يستطيع القراء عن طريق الصور إدراك معلومات كثيرة فتثرى الموضوع المنشور، وقد يكتفى بعض القراء بالنظر إلى الصور لإدراك أبعاده، فالصورة الصحفية تغنى عن ألف كلمة.

٤- تساعد الصور على تثبيت المعلومات فى ذاكرة القارىء، لأن المدخل البصرى، وتخزين المعلومة عن طريق الصورة، فيما يُعرف بالذاكرة

الفوتوغرافية، أكثر رسوخاً من أى مدخل، فالخبر المدعوم بالصور أكثر بقاء فى ذاكرة القراء عن الخبر أو المقال الخالى منها.

٥- تنمى الصورة لدى القراء دقة الملاحظة، وحب المعرفة والقدرة على التنبؤ ببعض الأحداث.

٦- هذا بالإضافة إلى أن الصورة تعتبر وسيلة مهمة للتسلية والإمتاع الفكرى، تفوق فى ذلك غيرها من الوسائل، ولذلك أصبحت الصورة قاسماً مشتركاً بين الصفحات والأبواب المختلفة فى الصحف.

ورغم هذا الاقتناع بفوائد الصورة واستمراريته، فإن الجدل لا يزال محتدماً حول دور الصورة فى الصحافة الحديثة، فهناك من يتوقع إحلالها محل المادة التحريرية، ويدللون على صحة رأيهم بالنجاح الذى تلاقيه مجلة «لايف» Life بعد إعادة إصدارها وابتعادها شبه الكامل عن المادة التحريرية، لكن البعض يرى أن فى ذلك تحمساً مبالغاً فيه، فقد تزداد أهمية الصور ويكثر عددها ويزداد حجمها لكنها لن تحل محل المادة التحريرية لأن للكلمة وظيفة تتكامل مع الصورة ولا تتعارض معها. كما أنه من الناحية الإخراجية البحتة، لا تبدو الصفحات المصورة جذابة إلا إذا كانت مصحوبة بقدر - ولو قليل - من المتن.

أما الذين يرون أن الأيام القادمة سوف تقلص أهمية الصورة الصحفية مثل المفكر الفرنسى چورج ديهاميل، فيركنون إلى التأثير المدمر للصور على النص، لأنها توهم القارىء بأنه لا فائدة تُرجي من قراءة المادة التحريرية. فالصورة يجب أن تؤدى بعين القارىء إلى المتن لتقرأه، لا لتنصرف عنه، وخاصة أن القارىء لا يتم إعلامه بشكل جيد إذا اكتفى بمشاهدة الصور، ولذلك يجب على المخرج الصحفى أن يراعى ذلك عند تصميم الصحيفة.

ورأى ديهاميل - لا شك - له ما يبرره من الزاوية الثقافية والمعرفية، وإن جانبه الصواب فى الإقلال من قدرة الصورة الفوتوغرافية على التأثير الفورى على القارىء، دون حاجة إلى نص خاصة مع قراء قد لا يهتمون بقضايا خارجية تبعد عن نطاق اهتمامهم، فالقارىء الأوروبى لا يعنيه من الصراع فى الشرق الأوسط إلا مصالحه الذاتية، ومهما نُشر على صفحات الجرائد، فلن يهتم بما يُنشر.

وخير دليل على ذلك أن هناك قطاعات كبيرة من شعوب أوروبا الغربيـة كانت تعتقد بشرعيـة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ، رغم جهد كتابنا ومكاتبنا الإعلاميـة فى الخارج فى الرد على ما ينشر، لكن عندما نُشرت مجموعة الصور التى التـقطهـا المصـور السـويدى العـالمى أندرسـون لآثار العـدوان الثـلاثى على بورسعيد هزت الضمير العالمى كما أن الصور التى نُشرت عالمياً للعدوان الإسرائيلى على مدرسة أطفال فى منطقة بحر البقر فى أواخر الستينيات أحدثت تأثيراً عميقاً لدى قطاعات عديدة من شعوب أوروبا.

ولا شك أن قـيـام الـمـخـرج الصـحـفـى بزيادة المساحة التى تحـتلهـا هذه الصـور فى تلك الأيام تؤدى إلى زيادة تأثيرهـا علـى القـراء، مما يـؤدى بهـم فى النهاية إلى اتخاذ موقف إيجابى يتمثل فى تكوين رأى عام عالمى مضاد للدولة المعتدية.

إستخدام الصور الفوتوغرافية فى الصحافة المصرية:

تعد الصور الفوتوغرافية بالنسبة للمخرج وسيلة قيمة لإضفاء الحركة والتنوع على الصفحة، وإذا استطاع استغلالها لأمكنه ابتكار تصميم جيد ومريح للصفحة، فاللون التيبوغرافى الناتج عن استخدام مثل هذه الصور يساهم مساهمة فعالة فى إضفاء الجاذبية على الصفحة، وكما أن الأسلوب المتبع فى إخراج صفحة ما يجب أن يكون له هدف صحفى، وليس مجرد شكل يرتاح له القارىء، أو مجرد شكل يبدو جميلاً لكل من ينظر إليه، فإن الصورة يجب أن تكون كذلك. فعلى الرغم من كون الصورة شكلاً زخرفياً يزين الصفحة، فإن وظيفتها ليست زخرفية، إنها توضح الأخبار التى تصاحبها، أو تكون جزءاً من الموضوع المصور، وعلى أى حال، يجب أن تحكى كل صورة قصة.

ولا جدال فى أن الصورة الفوتوغرافيـة تحمل فى طياتها كثيراً من التباين، وهى عادة ما تحتل مساحة أكبر من الحروف، ولذلك فإن المصممين عادة ما يفضلون وضعها فى المركز البصرى لإعطائها مزيداً من الجاذبية، وخاصة أنها أسهل فى

الإدراك من الحروف، فالحروف ليست فى حد ذاتها إلا رموزاً لصور يستدعيها المخ من الذاكرة عندما ترى العين الحروف ليكتمل الإدراك.

ومن المتعارف عليه اليوم أنه من الأقل كلفة أن تملأ مساحة معينة بالصور بدلاً من أن تملأها بحروف المتن. ولهذا فإن اقتصاديات الصحيفة الحديثة تفضل استخدام صور أكثر، إلا أنه توجد عوامل أخرى عديدة تقف على النقيض من العامل الاقتصادى على الرغم من ذلك، حيث أنه يجب تحقيق الاتصال عن طريق الكلام كذلك. وبهذا، يجب أن تكون الكلمات هى الأداة الرئيسية لنقل المعلومات فى الصحيفة بغض النظر عن كلفتها.

والمتتبع لتطور الصورة الصحفية يجد أن الاستخدامات الأولى للصورة الفوتوغرافية كانت تفتقر إلى الخبرة، فلقد كانت هذه الاستخدامات تنحصر فى نشر صور شخصية portraits جامدة ورسمية أو ما شابه ذلك. وشهدت السنوات الأولى لاستخدام الصور جهداً رائعاً من أجل الاستفادة من الوسيلة الجديدة والتى خرجت إلى الوجود بطريقة أسرع نسبياً.

وتطور استخدام الصور الصحفية حتى وصلنا إلى عصر الصحافة المصورة Pictorial Journalism، وهى نوع من الصحافة يعتمد أول ما يعتمد على الصورة الصحفية ويعطى أولوية كبيرة للمصورين الذين يشكلون غالبية محرريها. وهكذا، أصبحت عدسة المصور تفوق قلم المحرر فى الصحف المصورة.

وأياً كان الأمر، توجد عدة عوامل تحكم اختيار الصورة الفوتوغرافية الصالحة للنشر، ومن أهم هذه العوامل ما يلى:

١- الحيوية:

فالصورة الصحفية هى المفعمة بالحياة والحركة لأن الصورة بوجه عام تعكس مختلف أوجه النشاط الإنسانى، فإذا لم تكن الصورة حية متحركة، إنتاب القارىء شعوراً بالركود. ويستطيع المصور إضفاء نوع من الحياة على صوره باختيار اللقطات الجديدة، غير المعادة، واختيار زوايا مبتكرة غير تقليدية.

٢- وثاقة الصلة بالموضوع:

هناك حالات قد نتنازل فيها عن حيوية الصورة، ولكن لابد فى كل الحالات أن تحتوى الصورة على معلومة، وعادة ما يرتبط هذان العاملان بعضهما بالبعض الآخر، فالصور غير الحية عادة ما تكون غير وثيقة الصلة بموضوعها، ولابد أن يصر المخرج الذى يختار الصور على ارتباط الصورة بالموضوع. فمثلاً، عند تسليم جائزة ما لأحد الأشخاص، فإن المصور عادة ما يلتقط صورة الحفل الرسمية ويتناسى أن هناك صوراً أوثق صلة بالموضوع وأكثر حيوية مثل الاستعداد للحفل، أو آخر عمل لصاحب الجائزة.. الخ.

٣- التلقائية:

فلا ينبغى أن يحس القارىء بأن الصورة التى تنشرها له الصحيفة معدة سلفاً، إنه عندئذ يحس بأن صحيفته تخدعه، ولذلك يجب أن يتنبه المصور إلى ضرورة التقاط صورة فجائية دون أن يحس الأشخاص الظاهرون فيها، وبالتالى دون أن ينظروا إلى العدسة، وإلا تحولت الصورة الصحفية إلى مجرد صورة تذكارية.

٤- الجانب الإنسانى:

فاللمسة الإنسانية تزيد كثيراً من قيمة الصورة، فإذا وقع حادث تصادم مثلاً، والتُقطت صورة للسيارة وحدها، كانت قليلة الأهمية، أما إذا التُقطت الصورة للسيارة وهى مقلوبة أو معلقة فى مكان خطير، فإنها تكون أكثر أهمية لقوة تعبيرها عن المأساة، ولكن قيمة الصورة تتضاعف إذا وقف رجل البوليس ومعه أحد ضحايا الحادث وقد ربط زراعه أو ضمدت جراحه، فهنا تأتى اللمسة الانسانية فى الصورة فتحيلها إلى شىء عظيم القيمة قوى الدلالة، يحرك مشاعر القارىء، ويثير اهتمامه، ويغريه بالقراءة والاطلاع على الخبر.

وليس معنى ذلك أن يتمادى المخرج الصحفى فى عرض صور الضحايا

والمنكوبين عرضاً مثيراً فهناك عامل آخر لا يقل أهمية وهو الذوق الصحفى، فالصور الفظيعة البشعة كالجرائم الوحشية والحوادث المروعة وصور جثث القتلى والجرحى والمشوهين تبعث على الاشمئزاز والنفور.

ومن هنا، ينبغى أن يدرك المخرج الصحفى والقائمون على الصحيفة أن صحيفتهم تدخل البيوت ويطلع عليها أفراد الأسرة، وليس من الذوق السليم عرض الصور المثيرة سواء التى تتعلق بالضحايا والجرائم أو التى تثير الغرائز البشرية الكامنة.

٥- المعنى:

ويمكن تحقيقه إلى أقصى درجة فى الصور الخالية من الأشخاص، ولذلك قد يتعارض المعنى أحياناً مع الحيوية. ففى هذه الحالة، تحمل الصورة دلالة فيما وراء اللقطة الظاهرة فيها، وبذلك فإن الصورة من هذا النوع لا تحمل معنى منفرداً واحداً، لأن القراء يخرجون بمعان مختلفة من الصورة نفسها، كل حسب ذاكرته وأهوائه. ولهذا السبب، فإن قيمة هذه الصورة ترجع إلى ما تثيره فى نفس القارىء من قيم عقلية ومعنوية وعاطفية وأدبية عميقة.

أنواع الصور الفوتوغرافية:

تنقسم الصور الفوتوغرافية التى نشرتها الصحف المصرية إلى نوعين رئيسيين، فهى إما صور شخصية أو صور موضوعية:

١- الصور الشخصية:

والصور الشخصية هى التى تمثل شخصية محور الموضوع، وتروى تفاصيل هذه الصورة ملامح شخصية ما، سواء أكانت هذه الشخصية مهمة أم لا، وينبغى أن تتمتع الصورة الشخصية الصحفية بالحركة والحيوية، فإن تصوير شخصية ما يتطلب أن نسعى لالتقاط هذه الصورة فى أثناء قيام هذه الشخصية بحركة أو انفعال.

وغالباً ما تنشر الصحيفة الصور الشخصية على عمود واحد، إلا أنها أحياناً تبالغ فى المساحة التى تحتلها هذه الصور لتشغل أكثر من عمود فى الموضوعات الكبيرة مثل الأحاديث الصحفية التى تجريها مع بعض الشخصيات المهمة، وقد تصغر هذه الصور لتحتل نصف عمود(*) فى حالة الموضوعات القصيرة.

وفى بعض الأحيان، تُنشر أكثر من صورة شخصية فى الموضوعات الطويلة، وفى هذه الحالة تقوم الصحيفة بترتيبها بشكل أفقى أو رأسى، وأحياناً تزاوج فى ترتيبها بين الشكلين معاً، وتراعى الصحيفة فى هذه الحالة أحياناً التنويع فى مساحات هذه الصور، مما يضفى عليها حيوية وحركة.

وبعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست، أتاحت هذه الطريقة الجديدة للصور الشخصية وضوحاً أكبر فى تفاصيلها، خاصة أنها صغيرة المساحة، إلا أن إمكانات الطريقة الجديدة أغرت المخرجين على اتباع طرق غريبة فى وضع هذه الصور على الصفحة، مثل وضعها فى إطار يحتوى على أكثر من صورة شخصية ثم إمالة هذا الإطار، ومن عيوب ذلك، عدم وضوح تفاصيل الصورة، حيث يستلزم رؤيتها إمالة القارىء لرأسه، أو إمالة الصفحة نفسها.

٢- الصور الموضوعية:

والصور الموضوعية هى التى تجسد موضوعاً ما، وتعبر عنه وقت حدوثه أو بعده، توقف القارىء وتعلمه بوقوع هذا الحدث أو الموضوع، وتتفاوت الموضوعات التى تعبر عنها هذه الصورة من جريدة إلى أخرى، بل من صفحة إلى صفحة أخرى فى الجريدة نفسها، وتشمل موضوعات هذه الصور الموضوعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والرياضية... إلخ.

(*) يُطلق على هذا النوع من الصور «الصور الإبهامية» thumbnail، وسنتناولها بالتفصيل فى الجزء الخاص بمساحة الصورة فى جزء تالٍ من هذا الفصل.

وتبرز أهمية الصور الموضوعية فى أوقات الأزمات عند نشوب الحروب مثلاً، أو فى أوقات الكوارث الطبيعية كالزلازل والأعاصير، إذ ينشد القارىء أن تطالعه جريدته بآثار ما خلفته هذه الكوارث، أو استعدادات الجيوش للحروب، ووقائع المعارك. ومن هنا، فإن الصور الموضوعية تعد أكثر الصور أهمية فى الصحيفة لما تبرزه من تفاصيل عديدة حول الموضوعات التى تصاحبها.

وأحياناً ما تمثل الصورة وكلامها موضوعاً مستقلاً، فهما يرويان بتفصيلاتهما حدثاً مهماً. وفى هذه الحالة، غالباً ما تمثل الصورة والسطور القليلة المصاحبة لها قصة خبرية متكاملة الجوانب. وكما قد تكون الصورة الموضوعية مصاحبة لموضوع لتوضيح زاوية مهمة فيه أو للتأكيد على حدث معين، فإنها قد تكون جمالية أو تعبيرية تركز على التكوينات الجمالية أو الإبداعات الفنية للمصورين.

وتنشر بعض الصحف الصور الجمالية كعرض لنوع من الإبداع الفنى للمصورين، وتعتمد فقط على براعة المصور الفنية أو الجمالية، وذلك فى اختياره لتكوينات معينة، وتوظيفه للغة الشكل فى الصورة، ولا تتضمن أية قيمة خبرية، وهى لا تُنشر عادة فى الصفحات التى يغلب عليها المادة الخبرية إلا عندما تعز الصور الإخبارية، ويستخدمها المخرج الصحفى عندئذ لتجميل الصفحة.

ومن الملاحظ أن الصور الجمالية كانت، ولازالت، تجد لها مكاناً فى الصحف الأسبوعية المصرية. فلا شك أن الصحيفة الأسبوعية تتوافر لها فرصة نشر الصور الجمالية بصورة أفضل من الصحيفة اليومية، فدورية الصدور الأسبوعى تعطى الصحيفة فسحة من الوقت للتفكير فى التقاط مثل هذه الصور التى تتطلب براعة خاصة من المصورين، وبالتالى تتطلب تفكيراً فى التوصل إلى التكوين الفنى الملائم الذى يعطى لهذه الصور قيمة جمالية لا تتوافر فى غيرها من الصور.

ومن الممكن أن نناقش استخدام الصحف المصرية للصور الفوتوغرافية فى ضوء عدة عوامل مثل قطع الصور، وشكلها، ومساحتها، والإطار المحيط بها،

وكلامها، والتأثيرات الخاصة التي يضفيها المخرج الصحفى على بعض الصور، والصفحات المصورة.

أولاً: قطع الصورة:

قد تعترى المخرج الصحفى بعض الحيرة إزاء علاقته بمحتوى الصورة الفوتوغرافية، وعلاقة المصور الذى التقطها بها. فالمفهوم أن المصور يملك الحس الصحفى إلى جانب حسه الفنى الجمالى، مما يجعل الصور التى يلتقطها تأخذ طريقها إلى المطبعة، ليتوقف دور المخرج عند حق إعطاء الصورة مساحة محددة ووضعها في موضع معين على الصفحة.

وللأسف، فإن هذا المفهوم لايزال شائعاً بين كثير من الصحف، وهو مفهوم قاصر، إن لم يكن خاطئاً، لأن المنظر الظاهر فى الصورة الصحفية بعد طبعها على ورق الصحيفة، هو خلاصة الجهد المشترك للمصور والمخرج معاً، ونتاج التعاون الفنى بينهما فى حدود سياسة الصحيفة وإمكاناتها.

فالمفهوم الصحيح لعملية القطع يمكن أن يتضح من خلال مرحلتين مهمتين يجب أن يقوم بهما المخرج الصحفى عند قطع الصورة:

١- أن يفرق المخرج بين نوعين من الصور، فالصورة الفوتوغرافية Photogaph هى التسجيل الكيميائى للضوء المنعكس، وتعتمد جودتها على الإضاة السليمة، وضبط الصورة بحيث تكون فى بؤرة العدسة، والتعريض الصحيح، فى حين أن الصورة الاتصالية picture تعتمد جودتها على قدرتها على تأدية وظيفتها الاتصالية، وقدر الاستجابة العاطفية التي تولدها لدى القارىء. ومن هنا، يجب أن يحدد المخرج الجزء الذى يؤدى الوظيفة الاتصالية التى تخدم الموضوع المصاحب لهذه الصورة.

٢- بعد أن يكون المخرج قد وجد الصورة الاتصالية داخل الصورة الفوتوغرافية، يجب قطع أى أجزاء من الصورة لا تمثل شيئاً حيوياً فى هذه

الصورة، وخاصة تلك الأجزاء التى لا تحقق وظيفة اتصالية، وذلك حتى لا نبدد وقت القارىء وانتباهه وطاقته فى أشياء غير مجدية بالمرة.

ولا شك أن عملية حذف الزوائد فى أثناء قطع الصورة تهدف إلى تركيز بصر القارىء حول نقطة محورية واحدة تدور حولها القصة الخبرية المنشورة. ولكن القطع يمثل من جهة أخرى مشكلة أمام المخرج، لأن الصورة تفقد بعض تفاصيلها فى أثناء تكبير الجزء المقتطع من الأصل الظلى، وخاصة إذا كانت نسبة التكبير كبيرة للغاية.

والملاحظ أن أغلب المصورين المصريين يطبعون صورهم على ورق حساس من سالبة الصورة كلها، ولكن بعض الخبراء ينصحون بإجراء القطع أولاً فى أثناء طبع الصورة على الورق الحساس باختيار الجزء المهم فقط وطبعه، وذلك بالاتفاق مع المخرج، بحيث تكون عملية القطع متصلة ومتعاقبة تبدأ أولى خطواتها فى الغرفة المظلمة.

إلا أننا نجد أن هذا يعد أمراً ليس له ما يبرره، وخاصة بعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست، مع ما تتيحه هذه الطريقة من إمكان إجراء القطع النهائى للصورة بسهولة أكبر. فمن الملاحظ أن المخرجين يقومون بتحديد مساحة الصورة كلها وفقاً لما يريدونه منها، وفى قسم المونتاج يقوم العمال باستبعاد الأجزاء غير المطلوبة ثم لصق الصورة فى مكانها على الصفحة وفقاً للنموذج (الماكيت) المعد سلفاً.

لكن المشكلة الحقيقية التى كثيراً ما تحدث هى عدم تواجد المخرج المسئول عن صفحة معينة مما يجعل العامل يقوم بعملية القطع كيفما اتفق، وهو أمر يجب تداركه بتواجد مخرج واحد على الأقل فى أثناء عملية المونتاج للإشراف على تنفيذ ما وضعه هو وزملاؤه على نماذج الصفحات، وخاصة فيما يتعلق بقطع الصورة، وإرشاد عمال المونتاج للقطع السليم للصور.

ومن الأمور الواجب مراعاتها عند إجراء عملية القطع أن نضع فى اعتبارنا أن المساحة الخالية فى إحدى الصور، تقوم فى بعض الأحيان بدور إيجابى فى تقديم

مضمون الصورة، مثال ذلك أن تترك الصحيفة فراغاً مناسباً أمام أحد الأشخاص، ففى هذه الحالة يعطى هذا الفراغ إتجاهاً معيناً للصورة، ويخلق نوعاً من التوقع.

ومن الملاحظ أن هناك فرقاً كبيراً بين قطع الصورة باعتباره عملية تحدد الجزء الظاهر من الصورة فحسب، وبين القطع الذى يخلق بؤرة جديدة لاهتمام القارىء. فالنوع الأول من القطع يحذف الزوائد، فى حين أن النوع الثانى يعنى بتعريف القارىء بأن هذا الجزء من الصورة هو بالفعل محور الخبر، وبهذا ينقسم القطع إلى نوعين، القطع الروتينى والقطع الخلاق.

ومن نماذج القطع الخلاق فى الصحف المصرية، قطع جزء من الصورة، ووضع الموضوع المصاحب لهذه الصورة فى مكان الجزء المقتطع، بما لا يؤدى فى النهاية إلى الانتقاص من تفاصيل الصورة، بل على العكس فإن تكبير الصورة واحتلالها مساحة كبيرة وقطع هذا الجزء غير المؤثر منها، يؤدى إلى تركيز بصر القارىء على محور الموضوع المصاحب لهذه الصورة (أنظر شكل ١-٦).

وأهم ما يمكن عمله فى الصورة الشخصية، إزالة ما هو زائد، فلا أهمية مثلاً لإظهار الأذنين وجميع الشعر وجزء كبير من الجسم تحت الذقن، كما أنه لا داعى لترك مسافة فوق الرأس، إلا أن من عيوب قطع الصور الشخصية فى بعض الصحف المصرية أنه أحياناً ما يتم قطع جزء من مؤخرة الرأس، مع قطع جزء من أسفل الوجه فى الوقت نفسه، ولا شك أن هذا الإجراء يؤدى إلى شعور القارىء بعدم الارتياح.

ويذهب بعض التيبوغرافيين إلى أنه عند قطع الصورة الشخصية يجب أن تترك مساحة فى أعلى الصورة وعلى جانبيها، ويكون هذا الإجراء مريحاً عندما تكون الأنف فى منتصف مساحة الصورة أو أعلى قليلاً، ويجب أن تكون المساحة المتروكة على جانبى الوجه ضعف المساحة المتروكة فوقه.

ومن الأشكال غير المريحة فى قطع الصورة، بتر أجزاء الجسم الإنسانى، والذى يعد أساساً وحدة واحدة، إلا أنه أحياناً ما تقوم بعض الصحف المصرية ببتر أجزاء من الذراع أو الرأس أو الساق أو الركبتين، مما يفتت هذه الوحدة ويصدم عين القارىء، ولذلك يحسن أن تتجنب الصحيفة مثل هذا القطع.

وقد أتاح تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست ظهور أنواع غير مألوفة من قطع الصورة ليس من ورائها طائل إلى إظهار إمكانات الصحيفة واستعراض تفوقها الطباعى. ومن أمثلة ذلك قطع مجموعة من الصور لتناسب المساحات المخصصة لها داخل شكل معين مثل شكل الفيلم السينمائى المطوى فى صفحة الفن، مما يؤثر فى النهاية على تفاصيل هذه الصور ويعوق أداء وظيفتها الاتصالية.

ومن أشكال القطع كذلك، أن يتم قطع جزء من الصورة ليتداخل مع عنصر آخر مثل صورة أو عنوان. ولا شك أن هذا الإجراء من الأشكال اللافتة للنظر إذا أحسن المخرج اختيار مجموعة الصور المتداخلة أو اختيار الجزء الذى يتداخل فيه العنوان مع الصورة، إلا أن هذا الإجراء أحياناً ما يُساء استخدامه. وذلك عن طريق قطع شريط الصور صورة كبيرة أخرى إلى جزءين شبه منفصلين، مما يؤدى إلى تفتيت هذه الصورة كوحدة بصرية واحدة.

ثانياً: شكل الصورة:

ويقصد بشكل الصورة الشكل الهندسى الذى تظهر عليه الصورة بعد طبعها، وتختلف الأشكال التى تتخذها الصورة ما بين المستطيل والمربع والدائرى والبيضاوى، بالإضافة إلى الأشكال غير المألوفة التى تظهر عليها الصورة فى بعض الأحيان، وتكون نتاجاً لتفكير المخرجين الصحفيين حتى تناسب هذه الأشكال ما تصحبها من موضوعات. ففى بعض الحالات، يتخذ المخرج لإحدى الصور قطعاً غريباً مبالغاً فيه، إما لأن المنظر نفسه يساعده على ذلك، أو لأن هذا الشكل غير المألوف للصورة سيساعده فى عملية الإخراج ذاتها.



(شكل ١-٦)

من نماذج القطع الجيد، قطع جزء من الصورة ووضع الموضوع المصاحب لهذه الصورة فى مكان الجزء المقتطع

ويلعب القطع cropping دوراً مهماً فى تحديد شكل الصورة، ورغم أن عملية القطع يجب أن تتحدد وفقاً لمضمون الصورة وليس وفقاً للشكل المراد خلقه على «الماكيت»، إلا أن المخرج يبدأ عادة رسم «الماكيت» بتوزيع العناصر الثقيلة كالصور، ومن هنا يجب التنبه إلى أنه من الصعب أن نضع صورة مستطيلة فى إطار مربع، فالتحكم فى العناصر التيبوغرافية المقروءة أسهل من التحكم ى العناصر الجرافيكية المرئية.

وقد اتخذت معظم الصور فى الصحافة المصرية الشكل المستطيل سواء الأفقى أم الرأسى. ويبدو أن استخدام هذا الشكل يرجع إلى الحرية التى يتيحها للصحف فى استخدامه بشكل طولى أو عرضى حسب ما يتراءى للمخرج الصحفى وحسب ما يفرضه الموضوع ومضمون الصورة نفسها، كما أن الشكل المستطيل هو أقرب الأشكال الهندسية تحقيقاً للنسبة الذهبية(*) golden rectangle، فما من مستطيل نرتاح إليه إلا وكان خاضعاً لهذه النسبة.

إلا أنه كلما ابتعدت الصورة عن النسبة الذهبية، كلما زادت حيويتها وحركتها التى تضفيها على الصفحة، ومن أمثلة ذلك استخدام صور بالغة الاستطالة سواء أفقية أو رأسية. ومما لا شك فيه أن مثل هذه الصور تضفى الحيوية على إخراج الصفحة نظراً لشكلها غير المألوف بالنسبة للقارىء مما يؤدى إلى جذب انتباهه، ولذلك فإنه من الملاحظ أن المخرج الصحفى يعمد أحياناً إلى استخدام المستطيل الرأسى البالغ الاستطالة فى تصوير مأساة معينة، وخاصة أن هذا الشكل أكثر حيوية فى عرض مضمون الصورة وأكثر إثارة لاهتمام القارىء.

ومن الملاحظ ابتعاد الصحف عن الشكل المربع فى صورها، وخاصة أن العديد من التيبوغرافيين ينصحون بالابتعاد قدر الإمكان عن هذا الشكل حيث أنه يوحى بالجمود والركود، نظراً لتساوى أضلاعه الأربعة، مما يؤدى إلى نوع من السكون

(*) تقضى النسبة الذهبية التى توصل إليها اليونانيون بأن أكثر الأشكال راحة للعين، هو الشكل الذى تقترب أبعاده من نسبة ٣:٥ ومضاعفاتها.

وعدم الحركة، ولذلك ينصح البعض بتكبير الصورة المربعة حتى يمكن الحد من الكآبة والجمود إذا ما اضطر المخرج إلى استخدام الشكل المربع.

ومن الأشكال التى تتخذها الصورة الفوتوغرافية أحياناً الشكل الدائرى، ومما يعيب شكل الدائرة بصفة عامة، هو أنها أكثر الأشكال صعوبة فيما يتعلق بالتحكم فى العناصر المكونة للصورة بداخلها، ففى الصور ذات الشكل الرباعى يسهل على المخرج أن يقطعها من طرف واحد أو طرفين أو أكثر بحيث يحذف أى أجزاء غير مرغوب فيها. أما بالنسبة للصور الدائرية فالأمر يختلف، فإذا حدد محيط الدائرة العناصر المطلوب إبرازها فى أعلى الصورة وأسفلها مثلاً، فإنه قد يظهر على جانب الصورة مناطق يحسن استبعادها.

إلا أن المشكلة التي قد تظهر أحياناً فى الصورة الدائرية هى أن تقطع حواف الدائرة تفاصيل مهمة فى الصورة سواء الشخصية أو الموضوعية، ولا شك أن هذا ينتج عن كون الصورة كبيرة المساحة فى حين أن محيط الدائرة المطلوبة صغير نسبياً مما يؤدى إلى الاستغناء عن أجزاء مهمة من الصورة.

وتدرك بعض الصحف أحياناً أن تكوين الدائرة الهندسى فقير نسبياً، ولهذا نجدها أحياناً ما تكسر شكل الدائرة بوضع عنصر آخر كصورة أو عنوان بشكل مستطيل، كما تقوم بعض الصحف باللجوء أحياناً إلى خلق تنويعات داخل الشكل الدائرى نفسه، كأن تجعل صورة تتخذ شكلاً نصف دائرى أو ربع دائرى، مما يؤدى إلى وجود نوع من الحركة الحيوية فى هذا الشكل، وقد ذكر بعض من كتبوا فى هذا الموضوع أن جمال الدائرة لا يبرز إلا عند اختفاء جزء منها.

ويعيب الأشكال الدائرية بصفة عامة تشوه حواف الصور، وخاصة إذا كانت موضوعية، ففى بعض الأحيان تنشر صحيفة ما صورتين موضوعيتين بحيث تظهر كل منهما على شكل نصف دائرى ليكونا فى النهاية دائرة كاملة يشطرها فاصل من البياض، وذلك مما يؤدى بالمخرج إلى تكبير الصورتين حتى يمكن أن يصلا إلى ارتفاع معين يساوى قطرالدائرة المستخدمة، وعند القطع يضطر المخرج إلى

الاستغناء عن بعض تفاصيل الصورة وخاصة فى أجناب الدائرة مما يخل بالرسالة الاتصالية التى تؤديها هذه الصورة، فى هذه الحالة يجب الاستغناء عن الشكل الدائرى وأن نستبدل به شكلاً رباعياً يساعد على إبراز تفاصيل الصورة.

وبالرغم من أن الدائرة تبدو ظاهرياً فقيرة، فهى غنية جداً لاحتوائها على إمكانات خلق اشتقاقات كثيرة منها مثل الشكل البيضاوى، ويتمتع هذا الشكل بميزة المستطيل نفسها حيث يمكن أن يتخذ أحد الوضعين: الرأسى والأفقى، كما أنه من الأشكال المريحة للعين لخروجه عن الانتظام الهندسى المألوف. وقد ارتبط الشكل البيضاوى بالصور الملتقطة قديماً عند بداية ظهور التصوير الضوئى، لذلك فإن بعض الصحف تنشر صور الشخصيات التاريخية بحيث تكون بيضاوية الشكل للإيحاء بالقدم.

ومن الأشكال التي تتخذها الصورة فى الصحف المصرية وخاصة بعد تحولها لطباعة الأوفست، الشكل المثلث. وعند استخدام هذا الشكل مع صورة موضوعية كبيرة، يكون الجزء المراد إبرازه من الصورة فى منتصف المثلث حيث تزيد المساحة المتاحة، إلا أن هذا الشكل يؤدى إلى إظهار عناصر غير مستهدفة من الصورة، وخاصة عند التقاء أضلاع المثلث حيث تضيق المساحة المتاحة بشكل كبير. ونحن نعارض بشدة اتخاذ الصورة الشخصية شكل المثلث لأن هذاالشكل لا يتوافق بأى حال من الأحوال مع أبعاد الوجه الإنسانى، مما يؤدى فى النهاية إلى بتر أجزاء من هذا الوجه، مما يبعث على عدم الراحة، ويوحى بالتكلف الشديد.

وأحياناً تتخذ الصورة شكل شبه المنحرف إلا أن هذا الشكل يعيبه زيادة المساحة المتاحة فى جانب، وضيقها فى الجانب الآخر، وهذا مما يؤدى إلى ضياع بعض التفاصيل المهمة فى الصورة. وقد لجأت الصحف المصرية أحياناً إلى استخدام أشكال غير منتظمة بالنسبة لبعض الصور، حيث أتاحت لها الطريقة الملساء مرونة أكبر فى الحصول على هذه الأشكال غير المنتظمة، وذلك بالتحكم فى حواف الصورة وقطعها بما يتراءى للمخرج فى أثناء عملية المونتاج، إلا أننا نرى ضرورة الابتعاد عن هذه الأشكال كلية، خاصة أنها تشوه الصورة وتعمل على عدم وضوح

تفاصيلها، ممايحول هذه الصورة فى النهاية إلى مجرد بقعة لونية يستخدمها المخرج لإضفاء نوع من التوازن على تصميم الصفحة فحسب.

ومن أكثر أشكال الصور لفتاً لنظرالقارىء الصورة المفرغة (الديكوبيه) decoupé، حيث يتم قص الحواف حول موضوع الصورة - شخصاً كان أو منظراً - لحذف الخلفية المحيطة به لتظهر هذه الخلفية بيضاء عند الطبع. وتتميز الصورة المفرغة بإبرازها لعنصر الحركة، إلا أنها تحتاج من المخرج الصحفى عناية خاصة عند اختيارها، فليست كل الصور تصلح لأن تكون مفرغة، حيث تتدخل عدة عوامل تحدد مدى صلاحية الصورة لتفريغ الخلفية مثل مضمون الصورة، فقد تكون خلفية الصورة من الأهمية بمكان بحيث يصعب الاستغناء عنها، ومدى قتامة الجزء المفرغ من الصورة، فإذا كان فاتحاً يميل إلى البياض كان من الصعب تفريغه حتى لا يتداخل هذا البياض مع بياض الورق.

ومن الملاحظ أن بعض الصحف المصرية عندما كانت تطبع بالطريقة البارزة كانت تنشر صوراً مفرغة، ولم ينقص هذا التفريغ الدقة أو الإتقان، وبعد تحول هذه الصحف إلى الطباعة الملساء، كانت تنشر كذلك بعض الصور بالشكل نفسه وإن كان بعدد أكبر. ومن هنا، فإننا نتفق مع ما ذهب إليه الدكتور أشرف صالح من أن طريقة الطباعة بما تعطيه من سهولة فى اتباع إجراء تيبوغرافى معين ليست هى العامل الحاسم فى حسن تنفيذ هذا الإجراء، ولكن العبرة أساساً بمهارة العاملين فى أقسام الحفر والتصوير الميكانيكى، علاوة على المتابعة اليقظة من مخرج الصحيفة.

كما أنه على الرغم من أن طريقة الأوفست فى الطبع تتيح التفريغ بسهولة أكبر، ولعل هذا هو سبب زيادة عدد الصور المفرغة فى الصحف المصرية بعد التحول لهذه الطريقة فى الطبع، إلا أنه إذا علمنا أن هذه الصحف التى لجأت لهذا الإجراء بكثرة فى معظمها أسبوعية، فسوف نجد أن طباعة الأوفست هنا ليست عاملاً حاسماً فى زيادة نسبة التفريغ، بل إن دورية الصدور الأسبوعى هى التى أتاحت لبعض الصحف إمكانية نشر هذه النوعية من الصور بتوسع لا تضاهيه فيها الصحف اليومية.

ومن العيوب التى ظهرت فى بعض الصور المفرغة فى الصحف المصرية، وخاصة بالنسبة لصور الوجوه، قطع جزء من مؤخرة الوجه وجزء من مؤخرة الرأس، بحيث تأخذ مؤخرة الرأس شكل الخط المستقيم، وهذا ما يتنافى مع طبيعة الوجه الإنسانى، ويتم اتخاذ هذا الإجراء فى الغالب بغية توفير المساحة مع تكبير الصورة بدرجة كبيرة فى الوقت نفسه.

وأحياناً ما تكون الصورة الإبهامية مفرغة الخلفية. وفى هذه الحالة، توضع على نصف عمود بجوار المتن، وقد يكون سبب تفريغ خلفية هذه الصورة الشخصية الصغيرة إتاحة مساحة من البياض بين متن الخبر والصورة، وهذه المساحة متعذرة فى حالة بقاء الصورة فى شكلها الرباعى العادى، كما أن هذا الشكل يتيح تكبير مساحة الوجه لإبراز تفاصيله، فى حين أن مثل هذه الصورة حين تُنشر رباعية الشكل قد لا تكون واضحة الملامح لصغر مساحة الوجه نظراً لوجوب ترك مساحة على يمينه ويساره.

ومن الاعتبارات الفنية الواجب مراعاتها عند تفريغ خلفية الصورة أن يضع المخرج فى اعتباره الدرجة الظلية للحواف الخارجية، إذ أنه عادة ما يُنصح المخرج المبتدىء ألا يفرغ خلفية الصورة ذات الحواف البيضاء أو الباهتة، لأن الحواف سوف تختلط ببياض الصفحة حولها فتضيع معالم الصورة عند الحواف، وهو ما وقعت فيه بعض الصحف فى أثناء طباعتها بالأوفست (أنظر شكل ٢-٦)، وقد لجأت هذه الصحف إلى حل هذه المشكلة بإحدى طريقتين:

١- إحاطة الحواف البيضاء أو الباهتة للجزء المفرغ بخط أسود باستخدام قلم «الرابيدو» وذلك لتحديد هذه الحواف ومنع اختلاطها ببياض الورق. وفى رأينا أن هذا الإجراء يفتقر إلى الدقة فى كثير من الأحيان، حيث أن حواف الجزء المفرغ لا تتسم فى أغلب الأحوال بالانتظام حتى يمكن المرور عليها بقلم «الرابيدو» باستخدام مسطرة مثلاً حتى نضمن انتظام الخط الأسود الذى يحيط بالجزء المفرغ، وكذلك انتظام سمك هذا الخط، إلا أن

الواقع المتمثل فى عدم انتظام الجزء المفرغ يؤدى فى النهاية بعمل المونتاچ إلى المرور بالقلم على الحواف مما يؤدى إلى عدم انتظام هذاالخط وتفاوت حركته ارتفاعاً وهبوطاً، وكذلك إلى اختلاف سمكه من جزء إلى آخر فى الصورة نفسها ، ولذلك فإننا ننصح بعدم اللجوء لمثل هذا الإجراء، وبالتالى استخدام شكل آخر للصورة بدلاً من الصورة المفرغة.

٢- وضع الصور المفرغة التى تحتوى على هذه الحواف الباهتة أو البيضاء على أرضية جريزيه أو شبكية، وتبرز هنا مشكلتان:

أ - فوضع الصورة المفرغة على أرضية جريزيه يؤدى فى بعض الأحيان إلى تداخل المناطق القاتمة من الصورة مع الخطوط السوداء للأرضية، أو تداخل المناطق الباهتة من الصورة مع البياض الذى قد يتخلل خطوط الأرضية، مما يؤدى فى الحالتين إلى شكل غير مريح للصورة، إلا أن هذا الإجراء قد يكون مفيداً عند استخدام نوع مناسب من الأرضية الجريزيه وخاصة مع الصورة التى يغلب عليها البياض.

ب- كما أن وضع الصورة المفرغة على أرضية شبكية يؤدى إلى تداخل المناطق الرمادية فى الصورة مع الأرضية الرمادية، أضف إلى هذا أن الصورة المفرغة عبارة عن نقط شبكية فى الأصل، مما قد يؤدى إلى تداخل نقط الصورة بنقط الأرضية، ولذلك فإننا نرى أن هذا الحل أيضاً يفتقر إلى الدقة والحسم فى حل هذه المشكلة.

ومن هنا ، فإننا نرى أنه يحسن الابتعاد نهائياً عن تفريغ خلفية الصور التى تحتوى على الحواف الباهتة أو البيضاء مع الاكتفاء بتفريغ خلفية الصور التى تصلح لهذا الغرض والتى تتميز بدرجة ظلية تسمح لها بالتباين مع أرضية الورق، كما يحسن عدم الإسراف فى استخدام الأرضيات مع الصور المفرغة التى لا تحتاج لمثل هذه الأرضية نظراً لكونها قاتمة أصلاً وتتباين مع بياض الورق، وذلك حتى لا يتم استبدال خلفية الصورة بأخرى.


سن المراهقة
الظاهرة الطبيعية التي تثير الفزع
في كل بيت

مشكلة !

رجال يريدون
أن يصبحوا أكثر جمالا !

(شكل ٢-٦)

من الاعتبارات الواجب مراعاتها عند تفريغ الصورة أن يضع المخرج فى اعتباره الدرجة الظلية للحواف الخارجية للصورة

وأياً كان الأمر، فإنه مما لا شك فيه أن الصورة المفرغة تحقق ميزتين مهمتين لا نستطيع إنكارهما وهما:

١- إضفاء عنصر التباين مع الأشكال المنتظمة للصور، وبخاصة الرباعية، مما يحقق المزيد من جذب الانتباه على الصفحة.

٢- توفير قدر من البياض غير المنتظم مما يريح عين القارىء، ويعطى الصورة فى بعض الأحيان شكلاً أجمل وأكثر جاذبية.

ومن الإجراءات المستحبة التى تتبعها بعض الصحف المصرية فى بعض الأحيان تفريغ خلفية بعض أجزاء الصورة مع بقاء خلفية الصورة كما هى دون تفريغ، وقد لجأت هذه الصحف إلى هذا الإجراء لأحد أمرين:

١- إبراز أجزاء مهمة من الصورة لجذب انتباه القارىء نحوها.

٢- خلق نوع من التوقع فى الصورة، وخاصة إذا كان الموضوع الذى فرغت خلفية بعض أجزائه متحركاً، مثال ذلك تفريغ قدم لاعب يجرى فى حين أن الكرة موجودة خارج الصورة ومفرغة كذلك. مما يوحى بأن اللاعب سيخرج من الصورة ليلاحق الكرة، أو تفريغ ذراع وقدم شخص يجرى مع ترك مساحة أمامه غير مفرغة من الصورة نفسها مما يخلق نوعاً من التوقع والحركة داخل الصورة.

ثالثاً: مساحة الصورة:

ترتبط مساحة الصورة بما تحويه من عناصر، فالتفاصيل الدقيقة فى إحدى الصور تتطلب لإبرازها مساحة أكبر مما تحتاجه صورة أخرى لا تحتوى على تفاصيل كثيرة وإن تساوتا فى الأهمية، وإذا كان اتساع العمود الواحد يعد مناسباً للصور الشخصية الروتينية التى لا تحمل أهمية خاصة، فإنه لا يعد مناسباً لغيرها من الصور التى تتضمن أكثر من شخص كصور الاستقبالات أو الصور المتسمة بطابع حركى كصور المباريات الرياضية، كما ترتبط مساحة الصورة بأهميتها على

الصفحة، فكلما كانت الصورة واضحة، أمكن نشرها بمساحة كبيرة، كما أن الموضوع الحيوى الساخن يلزم أن تؤكد صورة كبيرة المساحة.

وهناك عاملان يتحكمان فى عملية تحديد مساحة الصورة وهما: الوضوح والتأثير، ويعتبر الوضوح أهم من التأثير، فنشر صورة صغيرة غير واضحة التفاصيل يعد عملية غير مجدية، والأفضل ألا تُنشر هذه الصورة نهائياً، وبذلك فإن عامل الوضوح يفرض على المخرج حداً أدنى لمساحة الصورة، وهنا يثور سؤال: هل المساحة المخصصة لهذه الصورة يعطى تأثيراً على القارىء؟، ولا شك أن الصورة الشخصية مثلاً يمكن إدراكها بسهولة إذا نشرت بمساحة صغيرة، ولكن إذا نُشرت بمساحة كبيرة فى بعض الظروف، فإن تأثيرها على القارىء يكون أكبر، خاصة إذا كانت تعبيرات الوجه تتماشى مع اتجاه الموضوع نفسه.

ومن أهم المبادىء التى تحكم تعاملات المخرج مع الصورة المبدأ القائل «بضرورة تكبير الصورة بسخاء»، وينبنى هذا المبدأ على أساس الحقيقة التى تذهب إلى أن تأثير الصورة يزداد كلما زادت مساحتها وفقاً للمتواليات الهندسية بدلاً من المتواليات العددية. ومن هنا، يجب على المخرج أن يزيد مساحة الصورة بمقدار عمود عما فكر فى البداية، إلا أن تكبير الصورة يرتبط بجودة الأصل الفوتوغرافى من جهة، وطريقة إنتاج الصورة وما يتصل بها من نتيجة نهائية نحصل عليها من جهة أخرى.

والملاحظ أنه من تتبع تطور مساحات الصور الفوتوغرافية فى الصحف المصرية، أن الصحف التى تجنح إلى الإثارة مثل صحيفتى «الأخبار» و«أخبار اليوم» قد أفردت مساحات كبيرة لهذا العنصر الجرافيكى المهم، ولا سيما فى أثناء طباعتها بالطريقة البارزة على الرغم من أن هذه الطريقة لا تتيح جودة كبيرة للصور الظلية على وجه العموم، وهذا ما يعد تأثيراً مباشراً لشخصية الصحيفة التى تفضل الصور أكثر من ارتباطه بطريقة الطباعة، بدليل أن مساحة الصور فى صحيفة «أخبار اليوم» فى فترة إحسان عبد القدوس (١٩٦٩-١٩٧٤) قد فاقت مساحتها فى فترة إبراهيم سعده (١٩٨١-٢٠٠١)، وذلك على الرغم من تحول

« أخبـار اليـوم » فى عـهـد إبراهيم سعـده إلى طباعـة الأوفست وهى بلا شك طريقة تتيح جودة كبيرة للصورة الظلية.

ومن الملاحظ أن الصحف المصرية قد ادخرت الصور ذات المساحة الكبيرة والتى تمتد بعـرض يتـرواح بين سـتـة وثمـانيـة أعـمدة للأحداث المهـمة، ولإضفـاء المزيد من التـأثير على الصـورة. ومما لا شك فيـه أنه كلمـا زادت مسـاحـة الصورة كلمـا زاد تأثيرها، خاصة إذا كانت صورة نابضة بالحركة والحيوية (أنظر شكل ٣-٦).

كمـا أن تبـاين الصورة ذات المساحـة الكبيـرة مع صـور أخرى على الصـفحـة نفسـهـا يزيد من درجة تأثيرها، ومن هنا يجب ألا يتم تكبير جميع صور الصفحة مثلاً، فالمهم هنا ليس وضوح هذه الصور، فكل الصور كبيرة المساحة واضحة، ولكن المهم هو التـأثير، فإذا كـانت كل الصـور كبـيـرة المسـاحة، ضُعف تـأثيرها جمـيـعاً. وتراعى مـعظم الصحف هذا الاعـتـبـار فى مـعظم الأحوال حين تـغـاير فى مسـاحـات الصور على الصـفـحة نفسـهـا، مما يضفى نوعـاً من التبـاين على مسـاحـات الصـور، فـهى تنشـر صـورة تحـتل ثمـانيـة أعـمدة، وأخرى على ثلاثة أعـمدة، وثـالثـة على عـمودين فقط، ولا شك أن هذا يضفى المزيد من التـأثير على الصورة ذات المسـاحة الكبيرة نظراً لتباينها مع غيرها من الصور.

ومن العيـوب التى تظهر أحيـانـاً فى بعض الصحف، نشـر الصـورة الموضـوعـيـة بحيث تحتل عموداً واحداً، وهذه المسـاحة صغيـرة بالنسبة لهذا النوع من الصور نظراً لأن الصور الموضـوعية تحتوى على تفاصيل كثيرة يجب أن تكون واضحة للقارىء، لذلك يتـحتم زيادة مسـاحة الصورة الموضـوعيـة حتى يتـحقق لهـا سمة الـوضوح أولاً، ثم التـأثيرعلى عين القارىء ثانيـاً. صحيح أن هذه الصـحف لا تلجـأ إلى وضع مـثل هذا النــوع من الصــور على عـمود واحد إلا مع الأخبـار القصـيـرة على الصـفـحـة الأولى، أو كإشارة لموضـوع على صفحة داخلية، إلا ن هذا الإجراء لا مبرر له، فإما أن تحتـل الصورة الموضـوعيـة مساحـة معقولة تتيح لهـا سمة الـوضـوح، وإما لا تُنشر على الإطلاق.



الأهرام

إبراهيم نافع

هجوم إرهابى وحشى يدمر السفارة المصرية فى باكستان

استشهاد ٥ مصريين و١٢ باكستانيا وأفغانيا وإصابة ٦٠ آخرين

المجرمون نسفوا باب السفارة ثم اقتحموها بسيارة ملغومة تحمل ٢٥٠ كيلو جراما من المتفجرات

مبارك : شعب مصر سيتصدى للإرهاب ولن يفلت المجرمون من العقاب

صدقى يرأس اجتماعا وزاريا لبحث الموقف

فريق أمنى مصرى يصل إلى باكستان لمتابعة التحقيقات

الانفجار أحدث إصابات مروعة وحروقا تشبه آثار النابالم

Back to Nature

(شكل ٣-٦)

إدخرت الصحف المصرية الصور ذات المساحة الكبيرة لإضفاء المزيد من التأثير على الصورة فى الأحداث المهمة

وتقوم بعض الصحف بنشر بعض الصور الشخصية على نصف عمود، وهذا ما يطلق عليه الصور الإبهامية thumbnail، وكان هذا النوع من الصور يتمتع بشعبية كبيرة حيث ينتمى إلى زمن كانت الصور المنشورة مع الموضوعات تتميز بندرة نسبية، ورغم إصرار بعض التيبوغرافيين على أنه إذا كانت الصورة الشخصية لا تستحق أن تُنشر على عمود، فإنها نادراً ما تستحق النشر على الإطلاق، إلا أنه لا يمكن إنكار أن الصور الإبهامية تعد إجراءً مفيداً لكسر حدة رمادية سطور المتن.

وأحياناً ما تُوضع الصورة الإبهامية بحيث تجاورها صورة أخرى بالمساحة نفسها، كما قد يوضع عنوان الخبر بجوارها، إلا أن الطريقة الأخيرة تؤدى إلى المبالغة فى عدد سطور العنوان، بما يؤدى فى النهاية إلى قراءته بطريقة شبه رأسية، وخاصة إذا احتوى على عدد كبيرة من الكلمات.

ومن الإجراءات الفاعلة، وضع الصور الإبهامية فى منتصف المساحة التى تبلغ عموداً كاملاً، بما يؤدى إلى ترك قدر من البياض على يمين الصورة ويسارها، وهذا يؤدى إلى إبراز هذه الصورة، ولا شك أن هذا الإجراء قد وفر على عامل الجمع القيام بجمع سطور قصيرة الاتساع، مع الوقت المستغرق فى ضبط هذه السطور، كما أنه وفر على القارىء قراءة المتن أو العنوان المجموع على نصف عمود، بما يؤدى إليه هذا الاتساع من عدم يسر قراءة حروف المتن أو العنوان. وأحياناً تقوم بعض الصحف بنشر صور موضوعية إبهامية، وفى هذه الحالة لا تبغى هذه الصحف وضوح هذه الصور بقدر ما تبغى أن تكسر حدة رمادية سطور المتن، وخاصة أنها تنشر بجوارها عناوين فرعية مما يؤكد هذا الاتجاه.

ومن استخدامات الصور الإبهامية أن تكون بديلاً للعنوان الفرعى أو مساعدة له فى إضفاء اللون التيبوغرافى على الصفحة، والذى يتباين مع اللون الرمادى لسطور المتن. ففى بعض الأحيان، وخاصة فى الموضوعات الطويلة كالتحقيقات الصحفية، يتم توزيع الصور الإبهامية على الصفحة بحيث تجاور كل صورة الكلام الذى قاله صاحب هذه الصورة، وهذا يؤدى بالتأكيد إلى الارتباط

المكانى والذهنى بين صاحب الصورة والكلام الذى ذكره فى التحقيق الصحفى، كما أن هذا التوزيع الجيد للصور الإبهامية على الصفحة يؤدى إلى خلق صفحة جذابة ملفتة للنظر.

إلا أنه مما يؤخذ على هذا الاستخدام للصورة الإبهامية، التنويع فى اتساعات جمع حروف المتن، وخاصة فى المكان الذى تُوضع فيه الصورة، حيث تحتل الصورة نصف عمود ويُجمع المتن، وخاصة فى المكان الذى تُوضع فيه الصورة، حيث تحتل الصورة نصف عمود ويُجمع المتن إلى جوارها على نصف عمود، وهكذا مع بقية الصور، مع جمع بقية المتن باتساع العمود العادى، ولا شك أن هذا يؤدى إلى انتقال عين القارىء بين اتساعات مختلفة لسطور المتن داخل الموضوع نفسه، مما يجعل هذا الإجراء غير مريح، وكان الأفضل أن توضع كل صورة فوق كلام صاحب الصورة، فلا شك أن هذا الإجراء سيجعل الصورة تحل محل العنوان الفرعى من ناحية، مع عدم التنويع فى اتساعات الجمع، مما يعمل على عدم راحة عين القارىء من ناحية أخرى، كما يجب توحيد الشكل الهندسى الذى تتخذه الصورة الإبهامية وعدم التنويع فيه لخلق نوع من الوحدة فى معالجة الصورة الإبهامية على مستوى الصفحة.

رابعاً: إطار الصورة:

فى أوائل القرن العشرين، كانت الصور المنتجة بطريقة التدرج الظلى halftones، غالباً ما تكون محاطة بإطارات زخرفية مرسومة رسماً يدوياً، ورغم أن هذا الإجراء قد بطُل استخدامه، إلا أن بعض المخرجين حتى فترة الستينيات كانوا يضعون الصور الظلية داخل إطار، وهو بلا شك إجراء غير وظيفى، لأن هذا الإطار إذا كان نحيفاً يصير غير مرئى،وبالتالى غير مجدٍ، أما إذا كان الإطار سميكاً فإنه قد ينافس الصورة فى اجتذاب عين القارىء. ومن الأفضل بالطبع أن يكون الإطار الخارجى المحيط بالصورة لإبرازها هو المساحات البيضاء.

وفى حين أن وضع إطار خارجى للصورة قد أصبح إجراءً بالياً لا يستخدم بالمرة، إلا أنه بدأ العودة مرة أخرى فى شكل جديد، فاليوم، تضع بعض الصحف إطارات مختلفة السمك حول أطراف الصورة الظلية finishing line كجزء من الصورة، وليس كإطار خارجى يحيط بها.

وفى بعض الحالات، قد يكون الإطار الدقيقة المحيط بأطراف الصورة وظيفياً، ففى الصور الملتقطة فى الطبيعة يذوب بياض السماء غالباً فى بياض الورق. وفى هذه الحالة، يكون من المفيد إحاطة الصورة بإطار، ولكن فى معظم الصور يصير الإطار غير ضرورى، بل وحتى غير مرئى لقتامة أطراف الصورة التى يحيط بها هذا الإطار، مما يجعل استخدامه غير وظيفى.

وقد اختلف موقف الصحف المصرية من الإطار المحيط بالصورة عبر تاريخها، فعندما كانت هذه الصحف تُطبع بالطريقة البارزة لم تكن تحيط صورها بإطارات معتمدة فى ذلك على أن الطريقة البارزة تؤدى إلى وجود نقط شبكية حتى فى الأجزاء البيضاء من الصورة، وبالتالى فإن أطراف الصورة الأكثر قتامة لم تكن فى حاجة إلى إطار يحيط بها.

كما يبدو أن عدم وضع هذه الصحف لإطارات حول الصور يرجع إلى طريقة إنتاج هذه الصور، فقد كان يتم تحويل الأصل الفوتوغرافى إلى سالبة يُستخرج منها كليشيه للصورة. ومن هنا، فقد كان وضع إطار للصورة يعنى كشطاً منتظماً حول هذه الصورة على السطح غير اللامع للسالبة الذى توجد عليه الطبقة الحساسة، وهذا ما كان يتطلب جهداً ووقتاً إضافيين.

يبدو أن بعض الصحف بدأت فى استخدام هذه الإطارات فى أوائل فترة الخمسينيات مع بعض الصور، إلا أن هذه الإطارات كان يعيبها أنها غالباً ما تكون سميكة نوعاً مما يؤدى إلى تشويشها على الصورة، لذلك سرعان ما قل سمك هذه الإطارات التى تميزت بالنحافة، إلا أنه فى بعض الأحوال قد يكون سمك الإطار الكبير نسبياً وظيفياً، ففى حالات الحداد الوطنى لوفاة رئيس الدولة مثلاً يقصد

المخرج الصحفى إلى زيادة سمك الإطارات التى تحيط بالصور فى هذه المناسبات للإعلان عن الحزن والحداد ، وخاصة أن هذه الإطارات عادة ما تكون شديدة السواد .

وقد أغرت طباعة الأوفست الصحف المصرية الإسراف فى وضع إطارات للصور سواء احتاجت هذه الصور للإطارات أم لا ، فقد أتاحت هذه الطريقة إنتاج الصور الظلية على ورق بروما يد يسهُل قطعه والمرور على حوافة بالقلم الرابيدو الأسود لإحاطة الصورة المنتجة عليه بإطار. والثابت الآن أن عامل المونتاچ بعد الانتهاء من تنفيذ الصفحة وفقاً «للماكيت» الذى أعده المخرج الصحفى، يقوم بإحاطة كل الصور على هذه الصفحة بإطارات لأن هذا العمل لا يستغرق وقتاً كبيراً، مما أدى فى النهاية إلى وضع إطارات لبعض الصور ذات الحواف القاتمة مما جعل هذه الإطارات غير مرئية فى بعض المناطق بالمرة، وهذا ما يحُسن تجنبه.

وأغرت طباعة الأوفست كذلك باستخدام أنواع غير مألوفة من الإطارات حول الصور تتميز بالسمك وعدم الانتظام، وذلك بغية إثارة انتباه القارىء إلى محتوى الصورة، إلا أننا نرى أن هذا الإجراء غير وظيفى، نظراً لأنه يصرف عين القارىء عن الصورة برمتها نظراً لثقل الإطار وتشويشه على محتوى الصورة.

وأحياناً ما تقوم بعض الصحف، إلى جانب إحاطة بعض الصور بإطارات، تقوم بتجسيم هذه الصور، من أحد جوانبها لإبراز البعد الثالث أو لإيهام القارىء بأن هناك بعداً ثالثاً للصورة، وخاصة مع التحكم فى قطع هذه الصور للمزيد من التجسيم. وعلى أى حال، فإننا نجد أن هذا الإجراء ليس له ما يبرره، خاصة أن هذا التجسيم للصور يؤدى إلى إحاطة جوانب الصورة بإطار أسود سميك يؤدى إلى جذب بصر القارىء إليه فى ذاته، ومن هنا يحسن الابتعاد عن الصور المجسمة، وخاصة أن هذه الصور تجذب بصر القارىء إليها دون أن تجذبه لمضمون الصور ذاتها.

خامساً: التأثيرات الخاصة:

فى بعض الأحيان، تقوم بعض الصحف باستخدام بعض التأثيرات الخاصة special effects مع الصور المنشورة بها مما يجذب الانتباه ويثير الاهتمام تجاه هذه الصور التى تبدو للقارىء شيئاً غير عادى. ويساعد هذه الصحف فى ذلك دورية صدورها الأسبوعى التى تتيح لها وقتاً يمكنها من إدخال هذه التأثيرات على بعض الصور، وهذا ما لا يتوافر للصحيفة اليومية التى تتغاضى دائماً عن إهدار وقتها فى مثل هذه المعالجات.

ومن التأثيرات الخاصة التى تستخدمها بعض الصحف المصرية مع بعض صورها، تحويل الصورة ذات الظل المتصل إلى ما يماثل الرسم اليدوى، وذلك بتصوير الأصل الظلى دون استخدام الشبكة، فتكون النتيجة أن تتحول الظلال التى يقل سوادها عن ٥٠٪ إلى مناطق بيضاء، فى حين تتحول الظلال التى يزيد سوادها عن ٥٠٪ إلى مناطق سوداء قاتمة، ومن هنا تتلاشى المناطق الرمادية التى تتوسط الأبيض الباهت والأسود القائم(*).

ومما يؤدى إلى إبراز هذا الإجراء المزاوجة بينه وبين الصورة الظلية التى تحتوى على التدرجات الظلية كافة، فلا شك أن التباين بين الإجراءين يؤدى إلى الإبراز وإثارة انتباه القارىء وخاصة إذا استُخدم هذا الإجراء مع الصورة نفسها. ومن الضرورى أن تحتوى الصورة الظلية المنتجة بهذه الطريقة على قدر كبير من التباين، وإذا لم يكن هذا التباين واضحاً ومناسباً، فمن السهل تدعيم الخطوط السوداء القاتمة بالحبر الأسود، وتدعيم المناطق البيضاء باللون الأبيض حتى يمكن الحصول على صورة عالية التباين تشبه تماماً الرسم اليدوى (أنظر شكل ٤-٦).

وأحياناً تقوم بعض الصحف بإنتاج بعض صورها باستخدام شبكة خشنة يمكن الحصول من خلالها على صورة ذات نقط شبكية كبيرة بطريقة غير عادية، مما يوحى

(*) يُطلق على هذا الإجراء بالإنجليزية مصطلح linear definition.

بأن الصورة عبارة عن رسم تم إنتاجه باستخدام القلم الرصاص. والمعروف أن النقط الشبكية التى لا يزيد حجمها عن ٥٥ خطاً فى البوصة فى أغلب الأحوال يمكن زيادة حجمها أضعافاً مضاعفة باستخدام شبكة تحتوى على ١٥ أو ٢٠ خطاً فى البوصة. ومن الملاحظ أن الصحف حين تلجأ إلى هذا الإجراء، فإنها لا تبغى من ورائه إلا أن تصبح الصورة مثيرة وغير عادية مما يلفت نظر القاريء، كما تستخدمه مع صور ذات تفاصيل غير جوهرية لا تريد أن تصل إلى القارىء فى حد ذاتها، فهى لا تستهدف من هذه الصور إلا إبراز عنصر التأثير الذى أضفته على الصورة (أنظر شكل ٥-٦).

كما تقوم بعض الصحف أحياناً بالمزج بين الصورة الفوتوغرافية والرسم اليدوى التعبيرى، كأن يكون الوجه عبارة عن صورة حقيقية لشخصية معينة، فى حين أن سائر جسد الشخصية عبارة عن رسم تعبيرى يساعد فى إبراز الموضوع المصاحب وتجسيده، ولا يخلو هذا الإجراء فى الوقت نفسه من الخفة والطرافة.

ولاشك أن المزاوجة بين الرسم اليدوى والصورة الفوتوغرافية فى إطار واحد. يشد بصر القارىء نظراً لتباين الصورة والرسم من حيث كثافة الظلال وعمقها، فالصورة عبارة عن ظلال، فى حين أن الرسم عبارة عن خطوط، وهذا التباين بين الخطوط والظلال يعمل على إبراز هذا الإجراء، كما أن المفارقة بين خيال الرسم وواقعية الصورة الفوتوغرافية يعمل على مزيد من إثارة الانتباه وإبراز كل من الصورة والرسم فى آن واحد.

ومن التأثيرات الخاصة التى تضيفها بعض الصحف على بعض صورها، مط صورة الوجه بحيث تظهر أكثر استطالة من الشكل المألوف، أو أن تبدو مفرطحة أو مضغوطة، وكأنها ظهرت فى مرآة عاكسة تُظهر المناظر على غير طبيعتها.



(شكل ٤-٦)

المزاوجة بين استخدام الشبكة أو عدم استخدامها مع الصورة الظلية يعد من التأثيرات الخاصة التى تستخدمها الصحف المصرية



(شكل ٥-٦)

استخدام شبكة خشنة للحصول على صورة ذات نقط شكبية كبيرة

وفى هذا الإجراء، يقوم المخرج الصحفى باستخراج عدة صور ظلية بالمقاس نفسه لوجه الشخصية حيث يقوم بتقسيم هذه الصور إلى شرائح طولية أو عرضية، ثم يقوم بلصق الشرائح المماثلة بعضها بجوار بعض لإعطاء الاستطالة أو الفرطحة للوجه، وبالطبع فإن هذا الإجراء يتطلب وقتاً وجهداً ودقة متناهية، بل وتكاليف إضافية حيث يتطلب أن تُستخدم عدة صور مستخرجة من الصورة نفسها لإضفاء هذا التأثير. (*)

ومن بين التأثيرات الخاصة التى ظهرت فى صحيفة «أخبار اليوم»، على سبيل المثال قيام هذه الصحيفة بنشر صور خطية منقولة نقلاً حرفياً عن صور فوتوغرافية، أو أن تجعل خلفية الصورة فوتوغرافية فى حين نجد الموضوع الأساسى فى مقدمة الصورة مرسوماً ومنقولاً أيضاً عن صورة فوتوغرافية، وتلجأ الصحيفة إلى هذا الإجراء لأحد أمرين:

١- نظراً لدورية الصدور الأسبوعى للصحيفة، فقد تفوتها صورة فوتوغرافية مهمة نشرتها الصحف اليومية كافة، بل والأسبوعية، التى تسبقها فى موعد الصدور، مما يجعل نشر الصورة نفسها لا أهمية له، بعد أن طالعها القارىء فى الصحف الأخرى، من هنا، يكون قيام الصحيفة بإرسال هذه الصورة للرسام الذى ينقلها بريشته نقلاً حرفياً حتى لا يمل القارىء عند مطالعته للصورة نفسها.

٢- تم اتباع هذا الإجراء مع باب "الموقف السياسى" الثابت الذى تنشره صحيفة "أخبار اليوم" فى صفحتها الأولى، وهو عبارة عن مادة للرأى تمثل افتتاحية الصحيفة، ووجدت الصحيفة أنه من الأوقع أن تستخدم الرسم مع هذا المقال بدلاً من الصور، حتى يتباين هذا الرسم مع كل الصور الموجودة على الصفحة الأولى نفسها، وهذا ما يعد فى حد ذاته

(*) يمكن إضفاء مثل هذا التأثير على الصورة الفوتوغرافية عن طريق استخدام عدسات خاصة فى أثناء عملية التصوير الميكانيكى.

تمييزاً جيداً بين مادة الرأى التى تعبر عن موقــف الصحيفة، وبين المادة الإخبارية التى لا تتدخل فيـها الصـحيفة بـالرأى.

سادساً: كلام الصور:

هناك من يعتقد أن هناك مستقبلاً زاهراً للصورة الفوتوغرافية التى تنشر دون مساعدة الكلمات، ولكن من وجهة النظر الصحفية فإن هذه الفكرة غير سليمة، فالقصة المصورة التى لا يصاحبها كلام مازالت استثناءً، وسوف تظل كذلك، والمشكلة ليست ما إذا كان يمكن نشر الصور الفوتوغرافية دون كلام، ولكن المشكلة هى: هل يمكن لهذه الصور القيام بوظيفتها الاتصالية على الوجه الأكمل دون مساعدة الكلمات؟.. وهذا ما نشك فيه.

إن الكلمات قد تُنشر دون وسائل إيضاحية، ولكن الصورة لا يمكن أن تُنشر دون كلام يصاحبها، وعملية المزج بين الصورة والكلام هى التى تجعل من التيبوغرافى القائم بالاتصال النهائى. ومن هنا، يجب التمييز بين الصورة الفوتوغرافية كفن، والصورة الفوتوغرافية كقناة للاتصال.

إن الفنان لا يحفل كثيراً برد فعل المشاهد ومدى استجابته للوحة التى قام برسمها، وتتراوح هذه الاستجابة بين النشوة والبُغض، فالفن يجب أن يولد استجابة، وتختلف هذه الاستجابة من فرد إلى آخر، فى أن القائم بالاتصال عن طريق الصور يجب أن يكون متأكداً من أن كل مشاهد للصورة قد حصل على المعلومات نفسها، حيث يجب أن يكون الاتصال محدداً وليس موضوعاً يحتمل تفسيراً مختلفاً باختلاف الأشخاص.

وإذا كان الاتصال الذى يجب أن تقوم به الصور محدداً، فيجب ترجمتها إلى كلمات. ويقدم كلام الصور هذه الترجمة، أو على الأقل يعطى القارىء مفتاحاً إلى الترجمة الصحيحة، ولذلك فإن هناك قاعدة تقول «يجب التعريف بكل صورة»، إلا أن هذه القاعدة تلقى معارضة من المصورين الذين يصرون على أن صورهم تتحدث

عن نفسها. إن الصورة يمكن تفسيرها بطرق كثيرة، إذا لم نخبر القارىء بالتفسير الصحيح، وإذا لم يتم تفسير الصورة تفسيراً صحيحاً، فإنه من اليسير ألا تقوم هذه الصورة بالاتصال المنوط بها على الإطلاق.

ومن هنا، يمكن القول أن الصور كافة تصبح أكثر فائدة وجذباً للعين عندما تكون مصحوبة ببعض الكلام، وبمقارنة بسيطة للغاية، يمكن أن نلاحظ رد فعل الزوار واستجاباتهم فى متحف للصور، فالصور الزيتية التى يوجد لها عنوان أكثر متعة وتلقى قبولاً من الزوار أكثر من تلك اللوحات التى تفتقر لمثل هذا العنوان.

إن كلام الصور يُعرِّف بالأماكن والأشخاص، ويفسر العلاقات، ويحدد وقت وقوع الحدث الذى جمدته الصورة، ويخبر القارىء عما يحدث، ويستطيع أن يشير إلى تفاصيل دقيقة، ويحاول أن يستخرج من الصورة نفسها معان مختلفة، ولذلك يجب على محرر كلام الصورة picture editor أن ينظر إليها بعناية ليرى ما يحتاج القارىء إلى معرفته، وأحياناً يتطلب ضغط العمل الصحفى إرسال الصور إلى قسم التصوير الميكانيكى مبكراً، وحينئذ يقوم محررو كلام الصور بكتابة تعليقاتها دون أن يروها، وهذا إجراء خطير يولد العديد من الأخطاء. ومن هنا، يجب أن تكون هناك صورة احتياطية يحتفظ بها المحرر لكتابة كلام الصورة، وإن كان يُفضل أن يُكتب كلام الصورة قبل إرسالها إلى قسم الحفر أو قسم التصوير الميكانيكى.

والمعالجة التحريرية لكلام الصور ليست من شأن مصمم الصحيفة، ولكنه يجب أن يعمل بالتعاون مع صالة التحرير لحل هذه المشكلة، حيث يجب أن يكون كلام الصورة قصيراً بقدر الإمكان. فمن الأمور المضيعة للوقت والمسببة للقلق أن يذكر كلام الصورة الكثير من التفاصيل التى تحتوى عليها القصة الخبرية المصاحبة للصورة. فالصورة وكلامها يجب أن يقودا القارىء إلى القصة الخبرية، وهذا لن يحدث بالطبع إذا كانت الفقرة الأولى من القصة الخبرية مجرد صدى لكلام الصورة

المصاحبة لهذه القصة، وبالتالى يحسن ألا يُكرر كلام الصورة شيئاً ذُكر فى متن الموضوع المصاحب للصورة.

ويمكن تناول المعالجة التيبوغرافية لكلام الصور فى الصحافة المصرية على النحو التالى:

١- الموضع:

تتعدد مواضع كلام الصور، ومن أكثر هذه المواضع شيوعاً فى الصحف المصرية وغيرها من صحف العالم هى أن يوضع كلام الصورة أسفلها، ولا شك أن هذا هو الشكل الأنسب خاصة أن عين القارىء قد اعتادت أن ترى كلام الصورة فى هذا المكان. فالعين تشاهد الصورة أولاً، وبعد أن تفرغ منها تنظر إلى أسفل لتجد كلام الصورة فى متناولها، وهذا ما يتفق مع مسرى العين الطبيعى وحركة البصر من أعلى إلى أسفل.

ومما يعيب هذا المكان أحياناً، هو أن تضع الصحيفة كلام الصورة فى إطار أسفل جزء متوسط منها مع استقلال الأجزاء السفلى الموجودة على يمين كلام الصورة ويساره لعنصر المتن، وفى الواقع فإن هذا الإجراء يتسم بعيبين أساسيين:

١- إن وضع كلام الصورة فى إطار يؤدى إلى جعله عنصراً مستقلاً عن الصورة، ولا يحقق الترابط العضوى معها، والذى يعد فى النهاية جزءاً مكملاً لها.

٢- إن إحاطة كلام الصورة بالمتن يؤدى بالقارىء إلى اعتباره جزءاً من المتن، وذلك رغم فصله عن المتن بإطار.

ومن هنا يحسن التخلى عن مثل هذا الإجراء، واتخاذ المكان الطبيعى لهذا الكلام بأن يوضع بطريقة أفقية أسفل الصورة.

وأحياناً يوضع كلام الصورة إلى جوارها سواء من ناحية اليمين أو من ناحية اليسار، وفى هذه الحالة، يوضع كلام الصورة بثلاثة أشكال مختلفة:

١- أن يوضع كلام الصورة إلى جانبها بحيث يشغل الكلام الحيز الرأسى المساوى لارتفاع الصورة كله، أو يشغل جزءاً من هذا الحيز مع ترك بياض فى بقيته. ويضمن هذا الإجراء ارتبط الصورة وكلامها فى حيز واحد، ويعمل على تسهيل وسرعة التقاط القارىء لكلام الصورة، إلا أن هذا الإجراء لا يتناسب بصفة عامة مع الصور ذات الارتفاع الكبير، إذ أنه يستلزم كثرة عدد سطور الكلام حتى يشغل ارتفاعاً مناسباً لطول الصورة، وإلا زادت مساحة البياض زيادة غير مرغوب فيها، كما أنه أحياناً ما يضيف سكرتير التحرير بياضاً كبيراً بين السطور، مما يؤدى إلى أن يكون كل سطر من سطور كلام الصورة عبارة عن وحدة بصرية مستقلة، وذلك حتى يحتل كلام الصورة أكبر جزء ممكن من ارتفاع الصورة.

٢- أن يوضع كلام الصورة بجانب الجزء الأسفل الأيمن أو الأيسر للصورة مع إحاطته بإطار لفصله عن المتن، وبالطبع فإن هذا الإجراء يؤدى إلى إهمال قراءة كلام الصورة لعدم وضعه فى مكان بارز حيث يحتل مساحة صغيرة فى ذيل الصورة مع ترك باقى الجزء المجاور لجانب الصورة أبيض دون كلام نظراً لضيقه، وكان الأفضل قطع جزء من الصورة لإتاحة مكان أكبر إلى جانبها لنشر كلامها.

٣- أن يوضع كلام الصورة إلى جانبها بحيث يشغل جزءاً متوسطاً من الحيز الرأسى المساوى لارتفاع الصورة مما يؤدى إلى ترك مساحة من البياض أعلى كلام الصورة مساوية لمساحة البياض المتروكة أسفله.

وفى حالة إذا ما وُضع الكلام إلى جانب الصورة، يحسن أن يكون فى الجانب الذى يشير إليه إتجاه الحركة(*) فيها، حتى لا تدور عين القارىء حول الصورة بحثاً عن كلامـها. ويجب وضع كلام الصور على يسارها إذا لم يكن هناك اتجاه حركة قوى فى الصورة، حتى إذا ما فرغ القارىء من مشاهدة الصورة، فإنه يتجه مباشرة لقراءة كلامـها على يسارها، وذلك تمشياً مع المسرى الطبيعى لعين القارىء العربى.

ومن أسوأ المواضع التى تختارها الصحيفة لكلام الصورة إلى جانبها، هو أن يوضع بطريقة رأسية بحيث يقرأ من أعلى إلى أسفل، وهو إجراء غير مستحب حيث يجب على القارىء أن يميل برأسه أويميل بالصفحة نفسها لقراءة كلام هذه الصورة، وهو ما يجب الابتعاد عنه مطلقاً، كما يحسُن كذلك أن تبتعد الصحيفة عن وضع كلام بعض الصور فوقها، حيث يكون هذا الكلام كماً مهملاً، فعين القارىء تنجذب إلى الصورة ذات الثقل الأكبر، وتشاهدها من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار، وهنا قد لا تعود العين فى حركة عكسية لقراءة كلام الصورة الموجودة فوقها.

وأحياناً ما تقوم بعض الصحف بقطع جزء من الصورة لتضع فيه كلامها، وهذا الإجراء غالباً ما يكون موفقاً، خاصة إذا تم مراعاة ألا يؤثر هذا القطع على تفاصيل الصورة، ومراعاة وضع كلام الصورة وفقاً لاتجاه الحركة الموجودة بهذه الصورة مما يخلق فى النهاية إجراءً جذاباً.

٢- حجم الحروف وكثافتها:

من الملاحظ أن حجم الحروف المستخدم فى جمع كلام الصور فى الصحف المصرية فى أغلب الأحوال هو الحجم نفسه المستخدم فى جمع حروف المتن. ومن هنا

(*) إتجاه الحركة line of force هو الاتجاه الذى يأخذه الموضوع الموجود فى الصورة سواء يميناً أو يساراً، أو هو الوجهة التى يتحرك إليها بصر القارىء نتيجة وضع معين يأخذه المنظر الظاهر فى الصورة.

يمكن القول أن هذا الحجم قد تغير بتغير الحجم المستخدم فى جمع حروف المتن على صفحات الصحف المصرية من فترة إلى أخرى.ففى أثناء طباعة هذه الصحف بالطريقة البارزة كان كلام الصور يجمع ببنط ٩ المعدنى فى معظم الأحوال، وبعد تحولها إلى الطريقة الملساء والجمع التصويرى، كان حجم الحروف المستخدم فى جمع كلام الصور هو بنط ١٠ التصويرى.

ولا شك أن جمع كلام الصور بحجم الحروف نفسها التى يجمع به المتن لا يؤدى إلى أى تمييز تيبوغرافى بين المتن وكلام الصور، ولعل هذا هو ما دعا معظم الصحف إلى استخدام الكثافة السوداء فى جمع كلام الصور لإيجاد هذا النوع من التمييز.

وفى رأينا أن هذا الإجراء موفق، فالمعالجة التيبوغرافية لكلام الصور تستهدف تحقيق ثلاثة اعتبارات هى أن يقود كلام الصورة عين القارىء مباشرة وبطريقة مريحة من الصورة التى يسهل رؤيتها إلى المتن الأكثر صعوبة فى قراءته، وأن يساعد كلام الصورة فى نقل المعلومات بسهولة وسرعة ووضوح، وأخيراً يجب أن تربط المعالجة التيبوغرافية الصورة وكلامها فى وحدة بصرية واحدة.

وقد استخدمت الصحف المصرية فى معظمها الكثافة السوداء لجمع كلام الصور لتحقيق هذه الاحتياجات، فالحروف السوداء تماثل القيمة اللونية للصورة إلى حد ما، وهكذا تصبح الصورة وكلامها عبارة عن وحدة بصرية واحدة، إلا أن استخدام بعض الصحف للكثافة السوداء نفسها فى جمع حروف المتن على الصفحة نفسها قد يؤدى إلى عدم تمييز كلام الصور، مما يدفع هذه الصحف فى بعض الأحيان إلى جمع هذا الكلام ببنط ١٢ الذى لا يخلو فى حد ذاته من عدة عيوب:

(أ) أنه يُستخدم فى جمع كثير من المقدمات، ونتيجة لطول المقدمة أو لصغر ارتفاع الصورة، فكثيراً ما يتداخل كلام الصورة مع مقدمة الموضوع.

(ب) أنه كثيراً ما يستخدم فى عناوين الأخبار القصيرة التى تُجمع على عمود واحد، ووضع الصورة فوق الخبر يؤدى فى هذه الحالة إلى تضارب كلام الصورة مع عنوان الخبر.

(جـ) أنه لا يناسب إطلاقاً الصورة نصف العمودية (الإبهامية) لكبر حجم البنط بالنسبة لهذا الاتساع، كما أنه فى حالة وجود صورتين إبهاميتين متجاورتين فالنتيجة المؤكدة هى تداخل كلام الصورتين.

٣- إتساع الجمع:

ويُقصد باتساع جمع كلام الصورة، الاتساع الذى يمكن أن يصل إليه هذا الكلام، واتساع سطور هذا الكلام مقارناً بالاتساع الذى تشغله الصورة.

وبالنسبة لأقصى اتساع يمكن أن يصل إليه كلام الصورة، يرى الدكتور أحمد حسين الصاوى أن كلام الصورة يمكن أن يمتد حتى اتساع ثلاثة أعمدة، فى حين يذهب إدموند أرنولد Emund Arnold إلى أن هذا الاتساع يجب ألا يزيد على عمودين، ويرى الدكتور فؤاد سليم أنه يمكن التوفيق بين هذين الرأيين، وذلك بالنظر إلى حجم الحروف المستخدم فى الجمع، فإن كلام الصورة مجموعاً ببنط ٩ المعدنى(*) فيحسُن ألا يزيد اتساعه على عمودين، وإن كان مجموعاً ببنط ١٢ فيمكن أن يمتد اتساعه إلى ثلاثة أعمدة، أما إذا زاد اتساع الصورة عن ذلك، فيحسُن أن يُقسم كلامها إلى أنهر يتُرك بينها فراغ أبيض، ونحن نميل إلى الرأى الأخير.

وقد التزمت بالفعل معظم الصحف بهذه القاعدة، إلا أن بعض الصحف قد قامت أحياناً باستخدام بنط ٩ المعدنى أو ١٠ التصويرى فى جمع كلام الصور باتساع يصل إلى ستة أعمدة، مما يؤدى إلى صعوبة قراءة هذا الكلام لطول المسافة التى تقطعها العين فى رحلتها من بداية السطر إلى نهايته وصغر حجم الحروف.

(*) يعادل هذا البنط بنط ١٠ التصويرى.

وبالنسبـة لاتسـاع السطور مـقـارناً بالاتسـاع الذى تشـغله الصورة، قـامت الصحف المصرية فى معظم صورها بجمع كلام الصورة موازياً لعرضها تماماً. ولا شك أن هذا الإجراء يعد موفقاً نظراً لأنه يجمع الصورة وكلامها فى وحدة بصرية واحدة، وهذا على العكس من جمع كلام الصورة باتسـاع أقل من اتسـاع الصورة نفسـها لأن هذا الإجراء لا يحقق هـذه الوحدة، إلا أن هذه الصحف قد تخلت عن هذه القاعـدة مع الصور الشخصيـة التى يصعب أحيانـاً أن يكون كلامهـا باتسـاع الصورة نفسه، حيث قامت هذه الصحف بوضع كلام هذا النوع من الصور بحيث يكون متـوسطاً فى المساحـة التى يشغلها بحيث تترك قدراً من البيـاض عن يمينه ويساره.

٤- البياض بين الصورة وكلامها:

يعـد الفراغ الأبيـض المتروك بين الصورة وكـلامـهـا عـاملاً مـهـمـاً فى تحـديد الرابطة بينهـمـا، فزيادة البياض زيادة مـبالغـاً فـيها يؤدى إلى انفصـال الكلام عن الصـورة، ومن ناحيـة أخرى، فـإن المبالغـة فى تقليله حـتى يكاد الكلام يلتـصق بالصـورة يؤدى إلى صـعـوبة التـقـاط عين القـارىء لهـذا الكلام، ويقـتـرح بعض التـيـبـوغـرافـيين ألا يقل هذا البيـاض عن نصف كـور (سـتـة أبناط)، ويحسن ألا يتجاوز تسعة أبناط.

كما أن كميـة البياض الموجود أسفل كلام الصور تساعد أيضاً على تأكيد ارتباط الكلام بالصـورة فى حيز مكانى واحد، وفصلهـمـا معـاً فصلاً نسبياً عن العنـاصر التـيـبـوغرافـيـة الموجودة أسفل الصورة وكلامها، ويتحقـق هـذا الهـدف بأن يـكون البـيــاض تحـت كـلام الصـورة أكـبـر من البـيــاض الموجـود بين الصـورة وكلامـهـا، ويحسن ألا يقل هـذا البياض عن كـور كـامـل، أما إذا كـان البـيـاض بـيـن الصـورة وكـلامـهـا كـبـيـراً، فـإن ذلك سيـعـمـل على الإخـلال بالارتـبـاط المـكـانـى بينهـمـا، بل وارتبـاط كـلام الصورة بما يوجـد أسـفـلـه من عنـاصـر مكتوبة.

ومما يحسب لمعظم صحفنا المصرية أنها تراعى ترك مساحة معقولة من البياض سواء بين الصورة وكلامها، أو بين كلام الصورة وما يوجد أسفله من عناصر تيبوغرافية أخرى، إلا أنه مما يؤخذ على هذه الصحف أنها أحياناً لا تراعى وجود بياض كاف أسفل كلام الصورة، وخاصة بعد تحولها إلى الطريقة الملساء، وهذا فى حالة ما إذا كان الموضوع طويلاً، فتُطبق بالمتن على كلام الصورة حتى لا يتم اختصار هذا الموضوع، وهذا ما يؤدى أحياناً إلى اختلاط كلام الصورة بالمتن وخاصة إذا كانا مجموعين بالبنط نفسه.

٥- الأرضية:

لا شك أن أيسر الحروف من حيث القراءة هى أن تُوضع هذه الحروف بحيث تكون سوداء على أرضية الورق البيضاء، فدرجة التباين الكبيرة بين الحروف السوداء والأرضية البيضاء تؤدى إلى سهولة إدراك هذه الحروف ويسر قراءتها، وهذا بلا شك ينطبق على كلام الصورة وعلى عنصر المتن على حد سواء، فكلاهما يُجمع ببنط صغير نسبياً يتراوح فى أغلب الأحيان بين بنطى ٩، ١٢.

وقد أدى تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست إلى الإسراف فى الأرضيات الباهتة والداكنة، مما أدى فى النهاية إلى وضع بعض الصور على هذه الأرضيات، وكذلك تداخل بعض أجزاء هذه الصور مع الأرضيات المستخدمة، وقد نتج عن هذا وضع كلام الصورة على الأرضية نفسها، مما أدى إلى عسر قراءته فى كثير من الأحيان، خاصة لتداخل زوائد الحروف الصغيرة مع الأرضية الشبكية أو الجريزيه، كما أن استخدام الأرضية السالبة مع كلام الصورة يؤدى إلى التقليل من سرعة القراءة، ولا سيما إذا كانت هناك عدة صور موضوعة على هذه الأرضية السالبة، مما يؤدى إلى وضع كلامها جميعاً على هذه الأرضية.

وأحياناً تكون القصة الخبرية التى تصاحبها الصورة، هى كلام الصورة فقط، ويتم وضع هذا الكلام على أرضية الصورة، بحيث يكون مفرغاً بلون أرضية الورق، مما يؤدى إلى صعوبة قراءته لسببين رئيسيين:

١- إستخدام بنط ١٠ الأسود، وهو بنط صغير لا يظهر بوضوح عند تفريغه من أرضية قاتمة.

٢- إختلاف التدرجات الظلية أحياناً فى الصورة مما يؤدى إلى اختلاف درجة التباين بين كلام الصورة والأرضية من جزء إلى آخر، ولاسيما إذا تم تفريغ جزء من كلام الصورة من الأرضية القاتمة، وطبع الجزء الآخر بالأسود على الأرضية الباهتة.

سابعاً: الصفحات المصورة:

كانت الصفحات المصورة وسيلة استخدمتها الصحف لاستعراض قدرتها على التقاط عدد كبير من الصور الإخبارية ونشرها خلال ٢٤ ساعة، وكان القراء مبهورين بذلك. وقد ساهمت تلك الصفحات بدرجة ملحوظة فى زيادة التوزيع وزيادة نسبة الانقرائية، ومازالت الصور الجيدة تؤدى الغرض نفسه.

من هنا، نجد أنه عندما برزت إمكانات الصورة الصحفية، ووضح أمام الجميع تلك الأدوار التى تؤديها بمهارة، إبتكرت الصحف أسلوب «الصفحة المصورة» picture page والتى انتشرت انتشاراً كبيراً فى أواخر القرن الماضى، ولاسيما على صفحات الجرائد العالمية الكبرى(*)، والتى كانت تنشرها أحياناً على صفحات داخلية، وأحياناً على الصفحة الأخيرة.

(*) من أمثال هذه الجرائد صحيفة «نيويورك ديلى نيوز» New York Daily News، وصحيفة «لندن تايمز» London Times، وصحيفة «نيويورك تايمز» New York Times، وصحيفة «نيويورك وورلد» New York World.

وفى بريطانيا، ظلت الصحف المصورة نوعاً منفصلاً تماماً من الصحف، وبحلول العشرينيات من هذا القرن بدأت الصحف العادية، وبحذر شديد فى نشر صفحات مصورة، وقد بدأت صحيفة «التايمز» The Times نشر صفحتها المصورة الشهيرة فى مارس ١٩٣٢. وقد تخصصت الصحف النصفية (التابلويد) فى نشر صفحات مصورة منذ نشأتها شعبية مثيرة مصورة فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة، فنجد بعض صفحاتها مصورة، بل نجدها كثيراً ما تخصص صفحتى الوسط بها للصور، بسبب ضخامة مساحتها عن الصفحات النصفية الأخرى فى الصحيفة نفسها.

وفى مصر، كانت هناك عدة محاولات لصحيفة «المؤيد» لإصدار صفحة مصورة، كما حاولت ذلك صحيفة «اللواء»، ولكن هذه المحاولات لم تكتمل لأسباب فنية عديدة، ولعل أبرزها وأهمها صعوبة إنتاج عدد كبير من الكليشيهات المعدنية البارزة لهذه الصور، خاصة وأن كلتا الصفحتين كانت تصدر بصفة يومية، وبالتالى فإن الوقت المتاح لم يكن يساعدها كثيراً على ذلك.

ثم اكتملت هذه المحاولات بعد ذلك على صفحات جريدة «المقطم» بدعم من الوكالات الإنجليزية المصورة، ثم بقيام «الأهرام» بنشر صفحته المصورة المميزة فى ١١ من ديسمبر عام ١٩١٤، مستفيدة فى ذلك من صور الوكالات وصور الأحداث المحلية نفسها، إلا أن صفحة «الأهرام» المصورة سرعان ما توقفت بعد ذلك بعدة أسابيع بسبب ظروف الحرب العالمية الأولى التى أدت إلى حدوث أزمات فى ورق الصحف وأفلام التصوير.

وبعد انقضاء الحرب، ظهرت الصفحات المصورة فى صحف مصرية عديدة كالأهرام و«المفيد» لحسن الشمسى، و«الأخبار» لأمين الرافعى، و«السياسة» للدكتور محمد حسين هيكل، وغيرها. وهكذا، أصبحت معظم الصحف المصرية فى فترة ما بين الحربين العالميتين تحرص على نشر مثل هذه الصفحات حتى أن صحيفة «المصرى» حين صدرت عام ١٩٣٦ خصصت صفحتها الأخيرة للصور حتى تساير

الصحف المصرية الأخرى فى هذه السبيل وتستطيع أن تنافسها فى السوق الصحفية.

ونخلُص من ذلك إلى أن تخصيص صفحة كاملة للصور كان لفترة طويلة إجراءً يلقى شعبية بين الصحف، وخاصة أن الصفحة المصورة تعطى المخرج الصحفى فرصة نشر صورة فوتوغرافية رائعة لا يمكن نشرها على الصفحات الأخرى. كما تتميز الصفحات المصورة بالعديد من المزايا، فمجموعة صور تدور حول موضوع واحد تجلب تأثيراً كبيراً، ولذلك يعطى المخرج مساحات كبيرة للصور على الصفحة للتأكيد على قصة خبرية ضخمة، فاختيار مجموعة من الصور الفوتوغرافية وعرضها أشبه ما يكون بكتابة قصة خبرية رئيسية، كما أن اختيار هذه الصور وتنسيقها بشكل جذاب يبعث على المتعة ويضاعف تأثيرها، خاصة إذا صُممت الصفحة المصورة تصميماً جيداً.

ولكى يمكننا تقويم الجوانب الإخراجية المختلفة للصفحات المصورة فى صحفنا المصرية، فإننا سوف نقوم بتتبع الصفحات المصورة التى نشرتها صحيفة «أخبار اليوم»، والتى تعد بحق نموذجاً يمكن أن يكون ممثلاً للصحف المصرية، ولا سيما أن هذه الصحيفة قد اهتمت بالصورة الفوتوغرافية منذ صدورها عام ١٩٤٤ إهتماماً عظيماً.

وقد صدرت أول صفحة مصورة فى صحيفة «أخبار اليوم» فى ١٥ من فبراير عام ١٩٤٧، وقد راعت الصحيفة فى هذه الصفحة أن تكون الصورة هى المادة الرئيسية، أما المتن فيأتى فى المرتبة التالية، وقد راعت كذلك التنويع فى مساحات الصور وأشكالها. وقد ظهرت هذه الصفحة المصورة على الصفحة الأخيرة من الصحيفة، والتى تُنشر فيها الرسوم الكاريكاتورية بعرض سبعة أعمدة أعلى الصفحة، مما أدى إلى وجود تباين بين الصور الفوتوغرافية والرسوم.

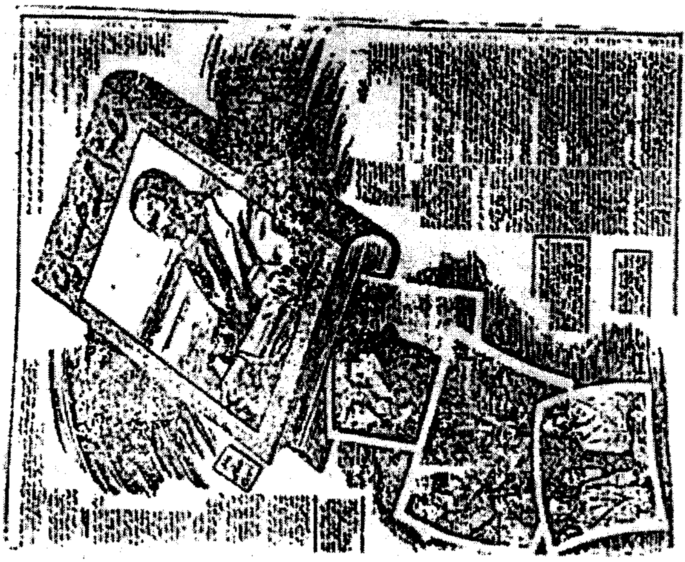
وكان يعيب هذه الصفحة عدم وجود صورة كبيرة المساحة تهيمن عليها، بل إن كل الصور الموجودة عليها متقاربة فى المساحة إلى حد كبير، وكان الأفضل أن يتم

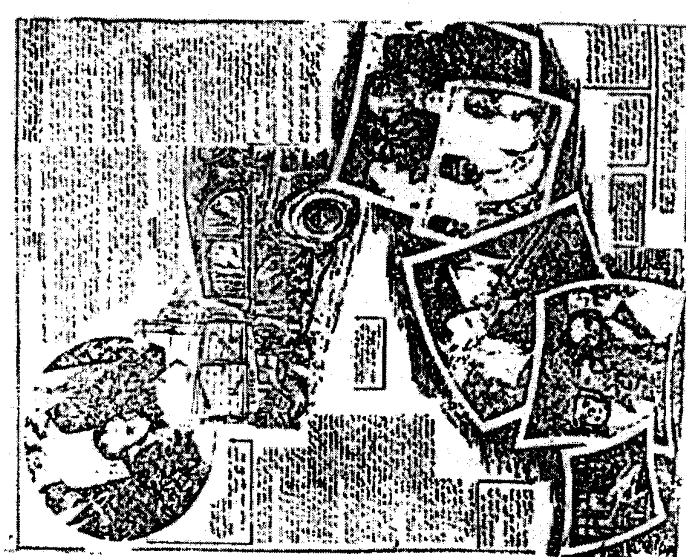
اختيار عدد أقل من الصور مع تكبير صورة معينة لإعطائها سمة التأثير والهيمنة على الصفحة، فليست العبرة فى الصفحة المصورة بزيادة عدد الصور، بل إن الصفحة المصورة التى تضم ثلاث صور كبيرة أو أربع صور فقط قد تؤدى إلى خلق صفحة جيدة أفضل بكثير من صفحة تضم عشر صور صغيرة، ومن هنا يجب أن تختار الصحيفة صوراً قليلة كلما أمكن لمضاعفة تأثير الصفحة المصورة.

وفى العدد نفسه، والذى نشرت فيه صحيفة «أخبار اليوم» أول صفحة مصورة، أفردت الصحيفة صفحتين معقابلتين للصور وذلك فى ذكرى وفاة أحمد حسنين (باشا) الذى كان يشغل منصب رئيس الديوان الملكى فى عهد الملك فاروق ملك مصر السابق (أنظر شكل ٦-٦)، وقد زاوجت الصحيفة فى هاتين الصفحتين بين الصور الفوتوغرافية والرسوم اليدوية مما كان له أثر جيد نتيجة التباين الشديد بين الخطوط والظلال، وكانت الصور الفوتوغرافية لأهم الأحداث فى حياة أحمد حسنين (باشا) وهى ملقاة على الصفحتين بطريقة متناثرة وفقاً لأسلوب تصميم معين،(*) مما جعل هاتين الصفحتين تتميزان بالحيوية، وذلك لأن هذه الصور ظهرت وهى تتناثر من كتاب مرسوم عليه صورة يدوية لأحمد حسنين، فى حين أن عنوان الكتاب هو «قصة أحمد حسنين»، كما نُشر رسم تعبيرى للحادثة التى راح ضحيتها أحمد حسنين لعدم تمكن الصحيفة من التقاط مثل هذه الصورة، وقد كان الرسم لا يحيطه إطار مما أسبغ عليه مزيداً من الحيوية وخاصة لترك مساحة كبيرة من البياض بجواره أدت إلى إبرازه.

إن هاتين الصفحتين المصورتين تعدان أروع الصفحات المصورة فى صحيفة «أخبار اليوم» على مر تاريخها، بل إننا نرى أن هاتين الصفحتين المصورتين من أروع ما تم إخراجه فى الصحافة المصرية على مر تاريخها، ونحن لا نرى فى ذلك

(*) من الملاحظ أن هاتين الصفحتين قد تم إخراجهما وفقاً لأسلوب تصميم «الهرم المقلوب» حيث نجد أن معظم العناصر التيبوغرافية الثقيلة أعلى الصفحتين تمثل قاعدة الهرم، فى حين تخف هذه العناصر نوعاً أسفل الصفحتين لخلق قمة الهرم.





(شكل ٦-٦)

صفحتان مصورتان متقابلتان في صحيفة «أخبار اليوم» الصادرة في ١٥ من فبراير ١٩٤٧، لاحظ روعة تصميمها رغم طباعة الصحيفة بالطريقة البارزة

أى قدر من التزيد أو المبالغة، ولاسيما أن هذا الحكم قد تم التوصل إليه بعد تصفح العديد من الصحف المصرية طوال سبعين عاماً فى رسالتينا للحصول على درجتى الماچستير والدكتوراه.

ومن المبررات الموضوعية لهذا الحكم أيضاً أن الصحيفة قد نوعت فى هاتين الصفحتين فى شكل الصورة ما بين الصور المطوية قليلاً، والصورة التى تتخذ شكل الدائرة، كما جمعت فى تصميمها ما بين الرسوم اليدوية والصور الفوتوغرافية، وعملت على مزجهما معاً فى إطار بديع جذاب، وخاصة أنها أوحت بأن الصور تتناثر من كتاب مرسوم، كما عملت على تداخل الرسم التعبيرى مع الصورة الظلية الدائرية، كما أن إطارات الظلية المتناثرة على الصفحة كانت عبارة عن إطارات بيضاء تضىء هذه الصور، واستخدمت الصحيفة أيضاً عنصر البياض فى هاتين الصفحتين استخداماً وظيفياً يعمل على جذب الانتباه.

ومما يزيد من روعة هاتين الصفحتين المصورتين أنهما نُشرا فى صحيفة «أخبار اليوم فى أثناء طباعتها بالطريقة البارزة رغم القيود التى تفرضها هذه الطريقة على بعض الإجراءات التيبوغرافية، إلا أن الصحيفة استطاعت التغلب على هذه القيود بالوقت المتاح لديها كصحيفة أسبوعية، والذى يمكنها استغلاله فى تنفيذ مثل هذا العمل الشاق. ولعل الصعوبات التى واجهت الصحيفة هو ما جعلها لا تكرر هذه التجربة إلا فى مرات نادرة للغاية.

وهنا تثور المشكلة المتعلقة بضرورة الموائمة بين الأفكار الإخراجية الجديدة من جهة، والإمكانات الطباعية للصحيفة من جهة أخرى، إذ قد تعجز هذه الإمكانات عن ملاحقة الخيال المبدع للمخرج الصحفى بقصورها عن إنتاج الصفحة بالشكل الذى تصوره فى خياله ورسمه على الماكيت، ومن ثم فإن عليه أن يطوع الإمكانات الطباعية المتاحة لتنفيذ الاحتياجات الإخراجية المطلوبة.

ولا شك أن المخرج الذى قام بإخراج هاتين الصفحتين المصورتين كان واعياً بمشكلته منذ البداية، أى فى أثناء قيامه بوضع التصميم لأنه يحيط بإمكانات مطبعة صحيفته، ولكنه لم يعدل عن الفكرة الإخراجية التى رآها مناسبة وجديدة، بل سار فيها قدماً، مقدماً الحل الإبداعى المثير الذى ظهر فى هاتين الصفحتين.

ومن الصفحات المصورة الجيدة التى نشرتها صحيفة «أخبار اليوم» أيضاً صفحة بمناسبة وفاة الرئيس جمال عبد الناصر، وقد راعت الصحيفة أن تضع أعلى هذه الصفحة وأسفلها جدولاً أسود سميك للتعبير عن الحزن والحداد، وراعت الصحيفة كذلك نشر مجموعة منتقاة من الصور تبرز جوانب مختلفة من حياة الرئيس الراحل، فمن المؤكد أن هذه الصور قد اختيرت من بين آلاف الصور التى التقطت لعبد الناصر منذ قيام ثورة الجيش عام ١٩٥٢ وحتى وفاته عام ١٩٧٠، مما يتطلب مجهوداً كبيراً فى اختيارها، وهذا ما أفلحت فيه الصحيفة، فقد اختارت مجموعة من الصور تبرز مختلف الجوانب الشخصية والعامة للرئيس عبد الناصر (أنظر شكل ٧-٦).

وقد راعت الصحيفة أن تكون هناك صورة مسيطرة على الصفحة dominant picture، وهى تعتبر أهم صورة نظراً لقيامها بتوصيل الرسالة التى أرادتها الصحيفة، وهى للرئيس الراحل وهو يتلو آيات القرآن الكريم ويرتدى ملابس الاحرام عندما كان يؤدى فريضة الحج، وقد خصصت الصحيفة مساحة كبيرة لهذه الصورة حيث كانت تعادل ضعف ثانى أكبر صورة على الصفحة، مما حقق لهذه الصورة قوة جذب كبيرة لعين القارىء، نظراً لكونها البؤرة البصرية لهذه الصفحة.

كما قصدت الصحيفة إلى تساوى مساحتى الصورتين الموجودتين أعلى هذه الصفحة، وكذلك تساوى الصور الثلاث أسفل الصفحة بغية تحقيق الانسجام والتوافق بين مساحات الصور، وحتى لا تنازع أى من هذه الصور، الصورة المهيمنة



(شكل ٧-٦)

الصفحة المصورة التى نشرتها صحيفة «أخبار اليوم» فى ١٠ من أكتوبر ١٩٧٠ بمناسبة وفاة الرئيس جمال عبد الناصر

على الصفحة، كما وضعت الصحيفة أسفل كل صورة كلامها ليوضح ما يدور داخل كل صورة.

أما المتن الذى نُشر على هذه الصفحة المصورة فكان يتبلع أسلوب الكتل modular block حيث أنه كان عبارة عن كتلة واحدة يعلوها عنوان يقول: «الصور تتكلم»، إلا أن ما يعيب هذا المتن وضعه داخل إطار مما يفصله عن مادة الصفحة المصورة، وكان يحسُن أن يُترك هذا المتن دون إطار ليظل منسجماً مع الصفحة، وليس منفصلاً عنها. ومما يُحسب للصحيفة أنها أحاطت كل صورة من صور الصفحة بإطار أسود سميك تعبيراً عن الحزن، إلا أن ما يُؤخذ عليها تقويس أركان هذه الصور، وهو ما لا يليق مع هذه المناسبة، إذ توحى الخطوط المقوسة لهذه الأركان بالنعومة والسلاسة، وهو ما لا يتناسب مع الحزن.

ومن خلال استعراضنا للصفحات المصورة فى الصحافة المصرية، يمكننا الخروج بعدة قواعد حول الأسلوب الأمثل لتصميم الصفحة المصورة، وذلك على النحو التالى:

١- يجب اختيار صور قليلة كلما أمكن، فمعظم الصفحات المصورة تحتوى على صور كثيرة للغاية، كما لا يجب تخصيص صفحة كاملة للصور أصلاً إذا لم تكن المادة الصحفية تستحق ذلك.

٢- يمكن الإسهاب فى المادة التحريرية المصاحبة للصور على الصفحة المصورة إذا كان يمكن حكاية القصة الخبرية باستخدام القليل من الصور كلما أمكن، ففى هذه الحالة لن يكون الإسهاب مشكلة، وذلك حتى لا نجد لأنفسنا أمام إغراء يدعونا لتكرار أنفسنا باستخدام صور تحمل المعنى نفسه فى الصفحة المصورة الكاملة أو فى الموضوعات المصورة الصغيرة.

٣- يجب اختيار صورة مهيمنة على الصفحة dominant picture، ويجب أن تكون تلك الصورة معبرة عن جوهر القصة التى تدور حولها الصور كافة، وتجسد لحظة عاطفية أو درامية.

٤- يجب ترك مساحة معقولة من البياض داخل الصفحة المصورة، فإذا لم يكن البياض مناسباً، فإن القارىء يلحظ ذلك، حيث يفتقد إلى الشعور بالراحة فى أثناء مطالعته للصفحة.

٥- يجب توفير مساحة كافية لكلام الصور، وذلك لتجنب «تجميع» كلام الصور فى مكان واحد، فحين نطلب من القارىء أن يربط المعلومات التى يقرأها فى كلام الصور بصورتين أو أكثر، فإنما ندعوه إلى ترك هذه الصفحة وإهمال قرائتها.

٦- وبعد اختيار الصور، يجب أن يتم تحديد عنوان القصة الخبرية، بحيث يستلهم هذا العنوان جوهر القصة الخبرية، فالثابت أن لحروف العرض وظيفة أساسية فى نجاح الصفحة المصورة، لأن العنوان هو تفسير سريع لكل الصور وسطور المتن المصاحبة لها على الصفحة، ومن هنا يجب أن يستولى العنوان والصورة المهيمنة على الصفحة على بصر القارىء.

٧- يجب وضع متن الصفحة المصورة، وفقاً لأسلوب الكتلة modular block، وليس ضرورياً وضع العنوان مباشرة فوق متن القصة الخبرية، ولكن إذا لم يوضع العنوان هكذا، فإن وضع عنوان ثانوى أعلى المتن يصبح إجراءاً مفيداً.

٨- يجب المخالفة بين أحجام الصور المستخدمة فى الصفحة المصورة وفى شكلها وطريقة عرضها، بحيث تتداخل فى تركيب فنى، ولا تبدو كمجموعة مبعثرة من الصور يتناثر البياض حولها بشكل يفتت وحدة الصفحة، كما يجب ربط كل صورة بالتعليق المصاحب لها ربطاً دقيقاً.

٩- يجب ألا تجاور الصورة الإعلانات حتى لا تفقد الصورة تأثيرها، خاصة إذا كانت الإعلانات تحتوى على عناصر تيبوغرافية وجرافيكية ثقيلة.

الفصــل الســابــع

الــرســـوم

من الثابت، مما وجد على جدران الكهوف، أن النقوش الأولى كانت تتضمن حسا اتصاليا وليدا يتناسب من جانب مع طبيعة تفكير البشر فى تلك العصور، ومن جانب آخر مع البيئة وما تحويه من مشاهد . ومن الثابت كذلك أن الإنسان فى تلك العصور نفسها، وانطلاقا من غريزة حب الاستطلاع، ومن أجل المحافظة على النوع، كان يسعى للتعبير عن نفسه، وعن قدرته، ولمعرفة أحوال الآخرين من بنى جنسه، ومن ثم بدأ ينقش ما يراه أمام عينيه، ويعبر بالنقش أو الرسم عن عالمه الذى يعيش فيه.

وحتى عندما حاول المصرى القديم، ونجحت محاولته فى معرفة الكتابة، فإنها قامت على فنى «النقش» و «الرسم» فكانت تنقش أولا بأشكال من بيئة هذا المصرى ومجتمعه، ومن الطبيعة خاصة الطيور والحيوان والنبات وغيرها، ثم تنقش فوق الأدوات المختلفة الخشبية والحجرية والجلدية نقشا ورسما يتلاءم مع طابع هذه الأدوات بارزا أو غائرا، وكانت هذه كلها هى «الرموز المصورة» أو «الكتابة المصورة» التى اصطنعها الإنسان للدلالة على أنشطته، وتعريف الآخرين بها، ولتثبيتها وحفظها فى شكل هذه الرسائل التى بقيت إلى اليوم تنقل لنا أفكارهم.

وبذلك نجد أن الرسوم، بشكل أو بآخر، قديمة قدم جهود الإنسان الأولى للاتصال بالرموز المنطوقة. وعلى الرغم من الاختلاف البين بين الرسوم الأولى الموجودة على جدران الكهوف والمعابد، والرسوم الكاريكاتورية الضاحكة المعاصرة، إلا أنه توجد جذور اتصالية عامة لهذا الشكل من الفن الذى لقى شعبية كبيرة، ويكمن الفارق الجوهرى بين الاثنين فى أن الرسوم المعاصرة تتوجه للغالبية أو العديد من الناس وليس للقلة، فى حين أن الرسوم الأولى لم تكون سوى وسيلة تزيين أو زخرفة محضة، أو وسيلة لنقل معان محددة، أو الاثنين معا.

وقد ارتبط انتشار الرسوم اليدوية - إلى حد بعيد - بظهور الطباعة، وهو

الأمر الذى أتاح إمكانية عمل أكثر من نسخة من الرسم الواحد، وعن طريق فن الحفر المرتبط بفكرة الطباعة، أمكن التحكم فى التدرج الظلى للرسوم عن طريق سمك الخطوط المستخدمة فى الرسم نفسه، وقد أدى هذا إلى انتشار الرسوم فى شمال إيطاليا وجنوب ألمانيا، ثم انتقلت إلى فرنسا وعبرها إلى انجلترا، فالعالم الجديد فى الولايات المتحدة، وعندما ظهرت الصحافة اعتمدت على الرسوم دون الصور، حيث كان متعذرا فى ذلك الوقت إنتاج الصور الظلية.

وبينما لم تقف صحف اليوم عند نقطة البداية التى انطلقت منها، إلا أنها تستخدم الرسوم اليدوية لكى تذكرنا بأن كل العناصر التوضيحية التى استخدمتها حتى اختراع عملية إنتاج الصورة بطريقة التدرج الظلى فى نهاية القرن التاسع عشر، كانت فى معظمها رسوما يدوية خطية، وتتباين هذه الرسوم تماما مع الصور الظلية، ويرجع بعض هذا التباين إلى شخصية الفنان أو الرسام، والتى تبدو أوضح وأقوى فى الرسم اليدوى عنها فى التصوير الفوتوغرافى، وهذا ما يفسر رفض بعض الصحف استخدام الصور الشخصية المرسومة (البورتريهات) مع القصص الخبرية، لأن هذا النوع من الصور يعد رأيا وحكما ذاتيا يجب ألا يجد مكانا مع التقارير الإخبارية التى تعتمد أساساً على الحقائق، ولكن هذا لا يمنع احتفاء بعض الصحف والمجلات بالرسم اليدوى دون غيره مثل صحيفة «لوموند» Le Monde الفرنسية ومجلتى «روز اليوسف» و «صباح الخير» المصريتين.

وتعد الصورالفوتوغرافية أدوات أساسية بالنسبة للقائم بالاتصال الذى يريد إخبار القارئ بالتحديد عما وقع فى حدث معين، فى حين يمكن القول أن القائم بالاتصال الذى يريد أن يرشد القراء حول كيفية عمل شئ ما، سوف يجد، غالبا، الرسم أكثر فاعلية، فيمكن للصحيفة أن تقدم رسوما متعددة لتبسيط أشياء معقدة حتى يمكن استيعابها . فعندما يكون الهدف الأساسى هو التفسير، يمكن أن تكون الرسوم التوضيحية أداة رئيسية، ففهم الأشياء المعقدة يمكن أن يضيع بين طوفان الكلمات، وتقديم البيانات الإحصائية يمكن أن يكون مفيدا إذا تم تدعيمه بالرسوم البيانية، كما يمكن للرسوم أن تستخدم لتسلية القارئ، أما إذا كان هدف الصحيفة

هو التأثير، فالكارتون السياسى Political Cartoon قد أثبت فعالية كبيرة فى هذا المجال.

وهكذا، نجد أنه لم يعد الهدف من الرسم كفن صحفى فى المقام الأول، هو رسم الأحداث أو وجوه الأشخاص، بل صارت له أهداف أخرى كتقديم النقد الساخر لبعض المواقف والقضايا، أو التعبير عن بعض الأحاسيس الإنسانية التى تبغى الصحف التأكيد عليها عندما تنشر إحدى القصص الأدبية أو القصائد الشعرية، علاوة على أن الرسام يستطيع أن يلخص بريشته بعض الحقائق الجغرافية والعسكرية، عندما يرسم خريطة لإحدى الدول . كما أولت الصحف الرسوم التوضيحية إهتماما كبيرا، لا سيما أنها تقوم بدور مهم فى مواجهة المنافسة المصورة من قبل الوسائل الاتصالية الأخرى، حيث تقدم هذه الرسوم معلومات وتفاصيل إضافية وردت فى المتن، وتجذب الانتباه إلى جانب مهم من جوانب الخبر أو الموضوع.

ويمكننا استعراض الصحافة المصرية للرسوم اليدوية من خلال الأنواع المختلفة لهذه الرسوم، وذلك على النحو التالى:

أولا: الرسوم الساخرة:

وهى مجموعة من الرسوم التى تتميز بالطرافة، وبالقدرة على جذب انتباه القارئ ونقل الفكرة إليه، والتعبير عن وجهة نظر معينة بالرسم، مثلما يعبر الكاتب عن وجهة نظره بالحروف والكلمات. ويعتمد الرسام فى هذه الرسوم على الإيجاز والتبسيط، وانتقاء صفة بارزة فى الشخصية التى يتحدث عنها لتحقيق هدف مهم وهو أن يفهم القارئ بنظرة سريعة خاطفة ما يهدف الرسام إليه فى أقصر وقت ممكن وبأقل عدد من الخطوط، وإذا فشل الرسام فى ذلك فقد الرسم صفته الأساسية وميزته.

وتعد الرسوم الساخرة ركنا أساسيا فى صفحة الرأى فى الجريدة،إلى جانب نشرها فى صفحات أخرى، وهى تنقسم إلى نوعين أساسيين هما: الكاريكاتور Caricature (*)، والكارتون Cartoon.

(*) يرجع أصل كلمة كاريكاتور Caricature إلى الكلمة الإيطالية Caricure ، ومعناها أن يقوم الشخص بتحميل الشئ أكثر من طاقته.

وهناك فرق بين ضربى الرسوم الساخرة، فالكاريكاتور تصوير للأشخاص فيه فكاهة يجسم ملامحهم الواضحة، ويبالغ فى إبراز ما يتميزون به من سمات فى حين أن الكارتون لا يصور الأشخاص - إذا فعل - لذواتهم، وإنما للتعبير عن المواقف والأفكار،وغالبا ما تبحث الجرائد عن كيفية التأثير على تفكير الجمهور من خلال الرسوم الساخرة التى تدعم وجهات نظرها الأساسية أو وجهات نظر رساميها تجاه القضايا المختلفة.

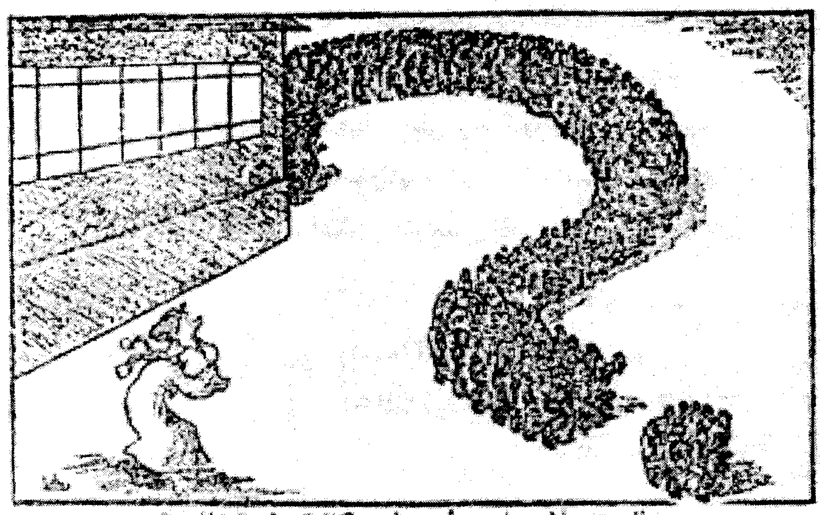
فالرسم الساخر يميل إلى أن يكون سلاحا هجوميا، إلا أنه يحمل بين طياته خطر التبسيط المبالغ فيه Oversimplification فى معالجة القضايا الحيوية. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرسوم الساخرة لا تزال أكثر المواد الصحفية المقروءة، وذلك لقدرتها الكبيرة على جذب الانتباه نحو المشكلات العديدة التى يواجهها المجتمع، ولعل ذلك هو ما دعا حوالى ٤٠٪ من الصحف الأمريكية مثلا إلى نشر هذا النوع من الرسوم.

وفى الحقيقة، تعد الرسوم الساخرة مثالا جيدا للاتصال الجماهيرى لأنها نوع من الرسوم التى تنقل معنى مؤثرا أو توجيهيا. ومن هنا، تهدف هذه الرسوم إلى إحداث التأثير فى المتلقى فى عدة جوانب منها، تثبيت بعض الصور الكامنة، تعديل الاتجاه السلوكى، إثارة المتلقى، التنفيس عن المتلقى بحيث لا يتكون لديه تراكم فى تراث الرفض لظاهرة سياسية أو اجتماعية معينة، وأخيرا إثارة الرغبة فى الضحك أو السخرية.

وقد لعبت الرسوم الساخرة دورا مهما فى بناء المجتمع المصرى، وتوجيه الرأى العام المصرى سواء أكان هذا التوجيه فى النواحى السياسية أم الاجتماعية، إلا أن تطور هذه الرسوم قد تعرض لما تعرض له كتاب المقال من نكسات، وذلك نتيجة للالتزام بوجهة نظر معينة، لأن هذا الالتزام حدد لرسام الكاريكاتور خطوطا ثابتة جعلت الرسم الساخر يهتز اهتزازا ملموسا، أو أن ينصرف عن معالجة المشكلة من جذورها. ولا شك أن الانتكاسات التى تعرضت لها الرسوم الساخرة كانت نتيجة

طبيعية لتأميم الصحافة، وقد تجلت هذه الانتكاسات فى تراجع مساحة الرسوم بصفة عامة، والكارتون بصفة خاصة.

إلا أنه مما يذكر للصحافة المصرية أن الرسوم الساخرة فيها قد ساهمت بفعالية فى مناقشة العديد من القضايا المهمة، ومن أمثلتها مشكلة البطالة، حيث رسم الفنان رخا العمال العاطلين وهم يتجمهرون على شكل علامة استفهام كبيرة حول أحد المصانع وقد كان التعليق المكتوب أسفل هذا الرسم يقول: «سؤال بقى بلا جواب .. أين حل مشكلة العمال العاطلين؟» وقد نشر هذا الكارتون فى صحيفة «أخبار اليوم» فى عام ١٩٤٦ فى وقت استحكمت فيه مشكلة البطالة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، واستغناء القوات الإنجليزية عن الكثير من العمال المصريين (انظر شكل ١-٧).



سؤال بقى بلا جواب.. أين حل مشكلة العمال العاطلين ؟

(شكل ١-٧)

ساهمت الرسوم الساخرة فى الصحافة المصرية بفعالية كبيرة فى مناقشة العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية

وكما قام الكارتون بدور مهم فى القضايا الاجتماعية فى مدرسة «أخبار اليوم»، إلا أنه لم يكن بمعزل عن القضايا السياسية الحيوية مثل تحرير القارة الأفريقية، فقد رسم أليكس صاروخان كارتونا فى تحرير أفريقيا عام ١٩٦٣، وهو يمثل هذه القارة بالصخرة الشامخة وسط بحر متلاطم الأمواج، إلا أن الأفريقى يعتلى هذه الصخرة، فى حين أن المستعمر يتشبث بها، ويقوم الأفريقى بطرد هذا المستعمر، وإلقائه فى عرض البحر حيث تنتظره أسماك القرش الجائعة ..! (انظر الشكل السابق).

ولا يمكن أن نتحدث عن مدرسة «أخبار اليوم» فى الكاريكاتور دون أن نذكر شخصية «هنداوى» الكاريكاتورية التى يرسمها الفنان مصطفى حسين لصحيفة «أخبار اليوم» منذ عام ١٩٨٨، وهى شخصية تمثل ذلك الرجل الريفى الساذج - أو هكذا يبدو - القادم من «كفر الهنادوه» وينتقد السياسات الحكومية فى لقاءاته الأسبوعية مع د. عاطف صدقى رئيس الوزراء ومن بعده د. كمال الجنزورى ود. عاطف عبيد مركزا على انعكاسات هذه السياسات على هذا «الكفر» الذى يعد ممثلا لمصرنا الكبيرة.

وقد نجح الكاريكاتور فى مدرسة «روز اليوسف» فى أن يحتوى على كل العناصر التى تكفل له مكانة شعبية كفن صحفى، وإن تراوحت هذه المكانة بين المؤكدة والمنعدمة من مرحلة زمنية إلى أخرى ومن موضوع لآخر من الموضوعات التى تصدت لها هذه المجلة التى نشأت أساسا معتمدة على نشر الرسوم اليدوية فى المقام الأول.

وقد كانت الرسوم الساخرة فى مجلة «روز اليوسف» عام ١٩٥٢ محتوية على كل العناصر التى تكفل لها الذيوع والانتشار والتأثير فى الرأى العام فقد تعرضت هذه الرسوم لكل القضايا الأساسية وقتها معارضة للنظام السياسى القائم قبل الثورة، ومعبرة فى ذلك عن الأمانى الوطنية بوضوح، كما اشتركت الرسوم الساخرة

فى كل حملات مجلة «روز اليوسف» الصحفية التى هاجمت فيها أركان النظام القديم.

ورغم أهمية الرسوم الساخرة فى الصحافة المصرية،إلا أننا نلحظ أن المساحة المخصصة لها قد بدأت تتقلص، ويبدو جليا أن سبب ذلك هو أزمة ورق الصحف وارتفاع أسعاره. ونحن نرى على الرغم من ذلك، أن تقلص المساحة المخصصة للرسوم الساخرة إتجاه ليس له ما يبرره، حتى بالإقرار بالأرتفاع الهائل فى أسعار ورق الصحف لأن منافسة التليفزيون على جذب انتباه القراء يجعل من غير المعقول أن نحد من المساحة المخصصة لهذه الرسوم، والتى تلقى انقرائية كبيرة من قراء ينتمون إلى قطاعات مختلفة وأعمار متفاوتة.

وقد أطلق رسامو الشرائح الفكاهية Comic-Strips Cartoonists فى الولايات المتحدة، على سبيل المثال، على الاتجاه الخاص بتحجيم هذه الرسوم الفكاهية، والتى تزيد القوة الجاذبة لها، يجب استغلالها بتخصيص مساحة أكبر لهذه الرسوم، خاصة وأنها تعتبر وسيلة اتصال جماهيرية، فهى تصل إلى ملايين القراء كما تفعل وسائل الإعلام الأخرى كالراديو والتليفزيون.

كما تقدم الرسوم الفكاهية للصحيفة خدمة ترويجية لا يمكن إنكارها، فهى تقدم عنصرا ضروريا للتسلية يساعد على زيادة التوزيع، ولا سيما أن قراء الصحيفة قد يتجهون بأبصارهم إلى هذه الرسوم ليطالعوها، ربما حتى قبل قراءة الموضوعات والقصص الإخبارية المختلفة التى تنشرها الصحيفة.

وربما يرجع التعطش لمطالعة الرسوم الفكاهية، والرسوم الساخرة على وجه العموم، إلى تناولها لشخصيات كاريكاتورية معروفة ومحبوبة، ومع مرور الوقت، تصبح هذه الشخصيات من الثوابت التى اعتادها القارئ، وبالتالى تصبح أنشطة هذه الشخصيات انعكاسا للمساوئ التى يعانى منها والطموحات التى يتطلع إليها، وأحيانا أوجه الحرمان التى يعانيها القارئ.

وأشـارت الدراسـات إلى أن الرسـوم السـاخـرة تعـد شكلا من أشكال الاتصـال المرســوم Gaphic Communication وتضرب الرسوم الساخرة، كفن اتصالى، مثالا رائعا فى تكوين الأنماط الثابتة، فهى لا تحتاج من الجمهور مجهودا كبيرا لأنها مبسطة. ومن هنا فإننا ندعو إلى زيادة المساحة المخصصة للرسوم الساخرة فى الصحافة المصرية من النواحى التالية:

١- الدرجة الظلية:

تتميز الرسوم الساخرة باعتبارها أحد ضروب الصور الخطية باحتوائها على الخطوط السوداء المرسومة على أرضية بيضاء، ولذلك فإنها تعطى بياضا وفيرا حولها، وبين خطوطها قد لا يكون شكله مريحا فى كثير من الأحيان، وقد لا يكون مقنعا من الناحية الشكلية بالنسبة للقارئ فى أحيانا أخرى، ولذلك وحتى يستطيع الرسم الساخر أن يتوازى مع الصور الفوتوغرافية والعناوين الكبيرة والثقيلة من الناحية التيبوغرافية، فقد جرت عادة كثير من الصحف على استخدام وسيلة أو أكثر لإكساب الرسم درجة لونية أكثر ثقلا تكسبه رونقا وجمالا على الصفحة.

وقد استخدمت الصحف المصرية أحد وسيلتين لتحقيق هذا الغرض:

(أ) التظليل:

وهو الوسيلة الشائعة بين رسامى بعض الصحف لإضفاء درجة لونية على الرسوم الساخرة حيث يقوم الرسام بعد الانتهاء من رسومه بتظليلها، وذلك بإضافة بعض الخطوط والنقط إلى بعض الأجزاء لتمييزها عما عداها، وخاصة فيما يتعلق بوجوه الشخصيات وملابسها وخلفية الرسم. ويدخل فى هذا الإطار تسويد بعض الأجزاء من الرسم لإضفاء التباين بين هذه الأجزاء وغيرها من مكونات الرسم من ناحية، وبينها وبين أرضية الورق من ناحية أخرى مما يضفى ثقلا تيبوغرافيا على الرسم يساعد على توزان الأثقال التيبوغرافية الموجودة على الصفحة.

(ب) استخدام الشبكات:

وفى بعض الأحيان، تستخدم الصحف المصرية الشبكات فى تظليل الرسوم، ولا سيما فيما يتعلق بشخصيات الرسوم وملابسها وشعرها، وذلك لتمييز هذه الأجزاء، والعمل على تباينها مع غيرها من الأجزاء.

٢- التعليق:

والتعليق المصاحب للرسم هو العنصر المكمل له، والذى بدونه يفقد هذا الرسم قيمته. وقد اختلفت المعالجة التيبوغرافية للتعليق فى الصحف المصرية، ففى حين تقوم بعض الصحف بجمع تعليقات الرسوم، فإن صحفا أخرى نرى رسومها تحتوى على التعليق مكتوبا بخط الرسام.

ويرى بعض التيبوغرافيين أن كلا الأسلوبين طيب، لكن هناك تحفظين أساسيين هما:

١- المفروض أن يتخذ الرسام - والمخرج الصحفى - سياسة ثابتة تميز صحيفتهما عن سائر الصحف بكتابة التعليقات يدويا أو جمعها.

٢- والمفروض كذلك ألا يصغر حجم الخط الذى يكتب به التعليق، وألا يكون الخط رديئا وإلا صعبت قراءته.

وعلى أى حال، فإننا نفضل قيام الصحف باستخدام الخط اليدوى فى كتابة تعليقات الرسوم الساخرة، وذلك لأن استخدام الخط اليدوى يلائم روح السخرية والمرح، بعكس الحروف المجموعة ذات الشكل الرتيب، وخاصة إذا استخدم فى كتابة التعليقات الخط الحر الذى يوحى بالتحرر من كل أوجه الرتابة والجمود.

٣- الإطار المحيط:

غالبا ما يكون الرسم الساخر فى حاجة إلى إطار يحدده، فهو أشبه ما يكون بمقال أو رأى، لذلك فإن تحديد مساحته أمر ضرورى حتى لا يختلط ببقية الموضوعات الموجودة على الصفحة، كما أنه غالبا ما يكون الرسم محاطا بكمية من البياض، فإن

لم يحط بإطار يحدد البياض المحيط به، أدى ذلك إلى اختلاط هذا البياض بما حوله من بياض، مما يؤدى إلى عدم انتظامه وتشويه شكل الرسم بصفة عامة.

وقـد اخـتلف مـوقف الصـحف المصـرية من الإطارات التى تحـيط بالرسـوم الساخرة، وذلك باختلاف الرسامين أنفسهم. وتراعى بعض الصحف أن يكون الإطار المحيط بالرسم مناسبا لكثافة هذا الرسم، فـلاشك أن الإطار السـميك يتـوافق مع استخدام الظلال الكثيفة والأثقال التيبوغرافية داخل الرسم، مما يجعل استخدام إطار قليل السمك أو نحيف إجراء غير مناسب.

وتلجأ بعض الصحف إلى استخدام إطارات شبكية تعطى الإحساس بالرمادية حول رسومها مما يجعلها قليلة الثقل. ولاشك أن هذا الإطار الشبكى يتناسب مع الرسوم الساخرة التى تتميز ببساطة خطوطها، وبالبياض الوافر الذى يتخللها ويحيط بها.

ثانيا: الرسوم التوضيحية:

ترد إلى الصحف اليومية أخبار عديدة لا يمكن إخبار القراء بها بشكل جيد ومناسب من خلال الكلمات، وخاصة تلك الأخبار التى لمضمونها علاقات مرئية ومكانيـة، والتى تدعـو بالتـالى إلى التـوضـيح بالخطوط من خـلال الرسم. وهذه العملية ليست مجرد زخارف تضعها الصحيفة، بل إن الفنون الخطية تستطيع أن تخلق بعدا جديدا تماما للاتصال، لا تقدره حق قدره سوى صحف قليلة متميزة فى العالم كله.

وفى الماضى البعيد، فى أوائل عهد الصحافة، لم تكن لهذا النوع من الرسوم هذه الأهمية بل لم يكن أحد يلتفت إليه، فلم يكن علم الطوبوغرافيا (*) قد تطور بعد، وكذلك العلوم الإحصائية وبالتالى كانت الصحف الأوروبية الأولى تضطر إلى

(*) الطوبوغرافيا topography هى الوصف أو الرسم الدقيق للأماكن أو السمات السطحية لهذه الأماكن من هضاب وأودية وبحيرات وأنهار وطرق ..إلخ.

تقديم المعلومات الجغرافية والإحصائية من خلال الكلمات. ولم تختلف الصحف المصرية الأولى عن مثيلاتها فى أوروبا فى عدم استعانتها بهذا النوع من الرسوم، حيث لم تستخدم هذه الصحف الرسوم التوضيحية إلا عام ١٨٩٩(*)، أى بعد مرور ٧١ سنة كاملة من صدور أول صحيفة مصرية عام ١٨٢٨.

ولعل من الأمور التى تعاب على الصحافة المصرية منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا، أنها لا تنشر هذا النوع من الرسوم إلا فى حدود ضيقة للغاية، رغم أنها تتوسع أحيانا كثيرة فى نشر المتن حول الموضوعات السياسية والاقتصادية التى تستحق، لا بل تستوجب، استخدام الرسوم الإيضاحية،وهى إذا نشرتها لا تخصص لأى منها المساحة المعقولة التى تحقق الهدف المرجو من وراء نشرها وهو الإيضاح، (شكل ٢-٧).

ويمكن تحديد مجالات الرسوم التوضيحية فيما يلى:

١- التدخل فى الصورة الفوتوغرافية:

ويعد هذا النوع من الرسوم أبسط أساليب الرسوم التوضيحية، حيث يتدخل الرسام بريشته فى صورة فوتوغرافية للإضافة أو الإلحاق، ومثال ذلك ما قامت به الصحف المصرية فى الصور الملتقطة لاغتيال الرئيس السادات، حيث نشرت مجموعة صور، ثم عالجتها بالأسهم حتى تمثل اتجاه انقضاض الجناة على المنصة التى كان يجلس عليها الرئيس، مع ترقيمهم حتى تشرح دور كل منهم فى عملية الأغتيال.

٢- التضافر مع الصور الفوتوغرافية واليدوية:

فأحيانا يصعب على الرسام التدخل فى الصورة الفوتوغرافية أو اليدوية بريشته لإضافة معلومات مهمة، ولكنه يرفق رسما منفصلا، وخاصة إذا احتوت الصورة على عدد كبير من الأشخاص. ففى هذه الحالة، يكون الرسم الصغير مماثلا

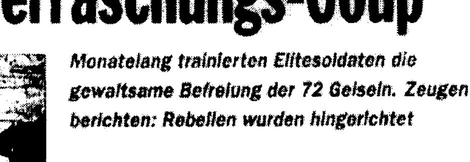
(*) سبقت صحيفة «المقطم» بنشر بعض الخرائط لجنوب أفريقيا ، حيث تدور حرب البوير عام ١٨٩٩.

AUSLAND



PERU

Der Überraschungs-Coup



Monatelang trainierten Elitesoldaten die gewaltsame Befreiung der 72 Geiseln. Zeugen berichten: Rebellen wurden hingerichtet

DER ANGRIFF
Peruanische Elitesoldaten stürmen die japanische Botschaftsresidenz

So befreiten die Elitesoldaten die 72 Geiseln in der Botschaftsresidenz



(شكل ٢-٧)

رسم توضيحى نشرته مجلة «دير شبيجل» الألمانية يوضح كيفية اقتحام سلطات بيرو لمبنى السفارة اليابانية لتحرير الرهائن داخلها

فى حوافه الخارجية للأشخاص الموجودين فى الصورة الفوتوغرافية أو اليدوية، مع وضع رقم على كل شخص فى هذا الرسم الصغير، حتى يذكر كلام الصور أسماء الأشخاص وفقا لهذه الأرقام.

٣- الحلول محل الصورة الفوتوغرافية:

فقد يلتقط المصورون بعض الصور، لكنها تعجز عن الإدلاء بتفاصيل الخبر، فقد يقع الخبر خلف الجدارن، حيث تكون بعض الجلسات داخل المحاكم السرية لأسباب أمنية، كما قد يكون الخبر قد وقع بشكل متتابع، تعجز لقطة واحدة عن توضيحه، أو أن يكون من الصعب أن تشرح الصورة الفوتوغرافية حدثا معينا مثل كيفية تلغيم رسالة أو كتاب.

٤- توضيح ما وراء الصورة الفوتوغرافية:

فالمصور الصحفى النابه قد يقدم صورا ناجحة، هى أفضل ما يمكن تقديمه لتصوير حدث مهم، ولكن قد توجد معلومات وبيانات مهمة فى الخبر نفسه، لا يمكن تقديمها فى هذه الصور، وهنا يقوم الرسم التوضيحى بدور حيوى فى تقديم مثل هذه المعلومات.

ومن أهم أنواع الرسوم التوضيحية التى تضافرت مع الصورة الفوتوغرافية أو حلت محلها فى الصحف المصرية **الخرائط الجغرافية والرسوم البيانية**. ولاشك أن هذين النوعين من الرسوم يتوافقان مع طبيعة الصحف التى تعتمد على التغطية المتعمقة وتحليل خلفيات الأحداث، هذا من الناحية التحريرية، ومن الناحية الإنتاجية، فإن الحصول على فكرة الخريطة أو الرسم البيانى يحتاج جهدا من المحرر والرسام والمخرج، وهذا ما يتناسب مع الصحف الأسبوعية، والمجلات.

وفيما يلى نتناول هذين النوعين من الرسوم فى الصحافة المصرية:

١- الخرائط:

وهى من العناصر قليلة الاستخدام فى الصحافة على وجه العموم، إلا أن وجودها يصبح ضروريا فى بعض الأحيان، خاصة حين تتناول الأخبار أو الموضوعات

المنشورة مناطق جغرافية لا يسهل على القارئ معرفة أماكنها الصحيحة. فالدول الجديدة التى تتكون لا يعرف موقعها إلا الجغرافى المحترف، ومن هنا تكون الخريطة أكثر إفادة للقارئ، حيث أنه إذا لم تكن جغرافية المكان واضحة للقارئ، فقد لا يكون قادرا على فهم التفاصيل الدقيقة للقصة الخبرية.

وتعد الحروب والاشتباكات ومناطق الصراع الدولية والإقليمية هى أكثر الموضوعات تشجيعا للصحف على استخدام الخرائط، وإلى جانب هذه الموضوعات، تستخدم الخرائط أحيانا مع بعض الموضوعات الاقتصادية لبيان توزيع بعض الثروات الطبيعية. كما أن قيمة خرائط الطقس فى توضيح التنبؤات الجوية واضحة للغاية، لدرجة أن بعض الصحف العالمية تخصص صفحة كاملة للجو فى العالم، وتقوم الخرائط بدور أساسى فى هذه الصفحة، وتتفنن هذه الصحف فى إعطائها مساحات كبيرة، بالإضافة إلى تلوينها وتجسيمها.

وللخرائط تاريخ طويل فى الصحافة المصرية، فقد سبقت «المقطم» بنشرها عام ١٨٩٩، عندما نشرت بعض الخرائط لجنوب أفريقيا حيث كانت تدور حرب البوير، ثم نشر «الأهرام» خرائط أخرى بمناسبة نشوب الحرب بين روسيا واليابان عام ١٩٠٤.

وما لبثت الصحف الأخرى أن أخذت تنشر الخرائط فى المناسبات التى اقتضت ذلك، ثم نشبت الحرب العالمية الأولى ١٩١٤، فاحتلت الخرائط خلال الحرب مكان الصدارة فى كثير من الأيام. وكان ذلك طبيعيا فى فترة صراع عالمى مسلح، فأصبحت الخريطة عندئذ عنصرا أساسيا يقوم بتجسيم الأماكن التى ترددت أسماؤها فى الأنباء. وقد تميزت الخرائط فى هذه الفترة بالدقة والإتقان وكبر الحجم، فقد كان المألوف أن تحتل خريطة اتساع ثلاثة أعمدة أو أربعة، وأن تمتد بارتفاع يبلغ نصف الصفحة أو أكثر.

وتميزت فترة الحرب العالمية الثانية بعناية الصحف المصرية بالخرائط الجغرافية، فكانت توضح أجزاءها وترسمها كبيرة المساحة، وتستخدم

التظليل والسهام والعلامات المختلفة لإلقاء الضوء على مضمونها. وتميزت صحيفة «المصرى» فضلا عن هذا باستخدام أكثر من لون، وبأكثر من درجة فى طبع خرائطها.

ففى ١٥ من نوفمبر ١٩٣٩، نشر «المصرى» أول خريطة ملونة له على صفحته الأخيرة، وقد احتلت هذه الخريطة الصفحة الأخيرة بأكملها ،وقدم «المصرى» لأول خريطة ملونة ينشرها قبيل الحرب العالمية الثانية بكلمة قال فيها:

«جاءت البرقيات فى الأيام الأخيرة بأنباء حشد قوات الألمان على حدود هولندا واستعداد الهولنديين للدفاع عن أراضيهم إذا حاول أولئك الاعتداء عليها، وترجح التلغرافات أن ألمانيا بسبب مناعة خط «ماجينو» قد تلجأ إلى غزو هولندا أو بلجيكا، أو سويسرا، تتخذها قاعدة للغارات الجوية. وقد أثارت هذه الحالة قلق الدول المحايدة، فشرعت فى تحصين حدودها واتخاذ كل الإجراءات الحربية التى تكفل سلامة أراضيها.

وننشر اليوم خريطة تبين الحدود الألمانية والحدود المتاخمة لها فى هولندا وبلجيكا ولوكسمبرج وألمانيا وسويسرا، وتبين كذلك انجلترا وبعدها عن شواطئ ألمانيا وهولندا . وفى هذه الخريطة سهام تبين الاتجاه الذى يشاع أن الهجوم الألمانى المقبل سيسير تبعا له، وقد جاءت الأنباء بأن انجلترا وفرنسا اتخذتا كل أهبة لرد عادية الألمان على تلك البلاد المحايدة».

ورغم صدور صحيفة «أخبار اليوم» فى أواخر عام ١٩٤٤، أى مع نهاية الحرب العالمية الثانية،إلا أنها لم تنشر خريطة واحدة عن هذه الحرب، وقد يرجع ذلك إلى أحد سببين، أو إلى كليهما معا:

(أ) أن هذه الحرب كانت قد أوشكت على الانتهاء، وبذلك انتهت المعارك الحربية المهمة التى يمكن أن تنشر خرائط مصاحبة لأنبائها. والدليل على ذلك، ما نشرته الصحيفة فى الإطار الثابت فى الصفحة الأولى من عددها

الأول، حيث نشرت صورة لأول جندى أمريكى من جنود الحلفاء وهو يشق طريقه فى إحدى المدن الألمانية.

(ب) أن هذه الصحيفة الأسبوعية بدأت متواضعة الإمكانات، فلم يكن لديها جغرافى يرسم لها ما تحتاجه من خرائط.

ومن هنا، نشرت صحيفة «أخبار اليوم» أول خريطة بها فى ٢٧ من سبتمبر ١٩٤٧، بعد ما يقرب من ثلاث سنوات على صدورها، وفى الحقيقة كانت الحاجة ماسة لمثل هذه الخريطة، فقد ظهر وباء الكوليرا فى قرية «القرين» القريبة من «التل الكبير» حيث أخذ وباء الكوليرا يقفز فوق القرى متجها نحو الغرب، فظهرت الكوليرا فى «فاقوس» و«أنشاص» و «بلبيس»،وواصلت سيرها نحو الغرب، لدرجة إن أول نقطة فى خط قتال هذا الوباء، كانت تقف عند «مسطرد» حيث «القاهرة» تقع على مرمى البصر.

ولا شك أن هذه الأماكن والمسميات الجغرافية إذا قرأها القارئ مجردة دون توضيح، فإنه سيقع فى حيرة من أمره، حيث يصعب عليه إدراكها، ويحتاج إلى مجهود ذهنى كبير إذا أراد أن يتفهمها. ومن هنا، أرادت الصحيفة أن تيسر هذه المعلومات للقارئ، فنشرت خريطة توضح كيفية انتشار وباء الكوليرا من «القرين» إلى مشارف «القاهرة».

وقد استغلت الخرائط بعد ذلك على فترات متباعدة فى الصحافة المصرية، ولا سيما فى فترات الحروب والأزمات بداية من حرب فلسطين عام ١٩٤٨ مرورا بحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ونهاية بحرب الخليج خلال عامى ١٩٩٠ . ١٩٩١. كما استُغلت الخرائط فى الصحافة المصرية بشكل جيد وفعال لتوضيح مضمون اتفاقيات السلام التى تقضى بانسحاب القوات الإسرائيلية من سيناء ومراحل هذا الانسحاب.

٢- الرسوم البيانية:

ومن أهم أنواع الرسوم التوضيحية، الرسوم البيانية والإحصائية . وتفيد هذه الرسوم فى الموضوعات الاقتصادية التى تحتوى على العديد من الأرقام التى قد

تستعصى على فهم القارئ إذا ما وضعت داخل المتن، فهنا يأتى دور الرسوم البيانية فى توضيح هذه الأرقام ليسهل على القارئ استيعابها.

وتهتم العديد من الصحف العالمية بنشر الرسوم البيانية لتوصيل الأرقام المعقدة إلى قرائها فى سهولة ويسر، ولا سيما تلك الصحف التى تهتم أول ما تهتم بالموضوعات الاقتصادية(*)،أو الصحف التى تخصص صفحة كاملة للاقتصاد، فتظهر فيها الرسوم البيانية متنوعة الأشكال بطريقة جذابة، وخاصة أنها تقوم بتلوينها بالألوان الأربعة المركبة.

ورغم الأهمية الكبيرة التى تكتسبها الرسوم البيانية فى الصحافة الحديثة،إلا أنها تلقى إهمالا كبيرا من الصحف المصرية بصفة عامة، حيث خلت الموضوعات والصفحات الاقتصادية من هذه الرسوم إلا فى القليل النادر. ولاشك أن هذا يرجع فى المقام الأول إلى عدم وجود متخصصين لإنجاز مثل هذه الرسوم فى الصحف المختلفة وذلك على الرغم من أن هذه الرسوم تفيد فى تفسير الأرقام أفضل من أى شئ آخر، فلا يمكن إنكار هذه الرسوم تفيد فى بيان منحنيات ارتفاع الأسعار الخاصة بالسلع المختلفة فى خلال السنوات الأخيرة، وخاصة فى الموضوعات الاقتصادية التى تداوم الصحف على نشرها وتتحدث عن هذا الموضوع، هذا مالا يعدله، بأى حال من الأحوال، صورة فوتوغرافية ملتقطة لسوق لبيع السلع، وهو ما يلجأ إليه المخرج الصحفى فى العديد من الحالات، وهو إجراء يفتقد إلى الدقة والوضوح فى بيان أرتفاع الأسعار.

ثالثا: الصور اليدوية (البورتريهات):

ويعتبر هذا النوع من الصور الخطية من أقدم أنواع الفنون الخطية انتشارا فى الصحف، فقد استخدم قديما فى الصحافة حينما كان التصوير الفوتوغرافى مازال

(*)مثل صحيفتى «فايننشيال تايمز» Financial Times و «وول ستريت جورنال» ..Wall Street Journal

مجهولا ، فكانت الصور الشخصية ترسم باليد بدلا من الصور الفوتوغرافية المعروفة الآن. وعلى الرغم من اكتشاف التصوير إلا أن الصحف لم تستغنى عن الصور اليدوية حتى الآن، وربما يرجع ذلك إلى أى من الأسباب الآتية أو إلى كلها مجتمعة:

(أ) تصبح الوجوه المألوفة مبتذلة بتكرار نشر صور شخصية روتينية لها ، والرسم هو الحل لهذه المشكلة، فالصور الشخصية اليدوية تؤدى إلى كسر الروتين الذى اعتادت عليه الصحيفة.

(ب) تعذر الحصول على الصور الفوتوغرافية خاصة بالنسبة للشخصيات التاريخية.

(ج) جذب انتباه القارئ، فنظرا لتعود القارئ على رؤية الصور الشخصية الفرتوغرافية، فإن استخدام الصور اليدوية يجعلها أشد لفتا لنظره، على أن تستخدم بطريقة معتدلة للاحتفاظ بهذه الميزة.

(د) تقديم تصور مبالغ فيه للشخص المرسوم أقرب ما يكون إلى الكاريكاتور، وهى بذلك تجذب الانتباه أيضا ، وتخلق جوا مواتيا .

(هـ) إضفاء أكبر قدر من البياض حول الصور، لأن الصور اليدوية لا تحتوى على ظلال ولكن على خطوط مرسومة.

وقد أفادت مدرسة «روزاليوسف» على سبيل المثال من هذه الوظائف التى تؤديها نشر الصور اليدوية، فمجلتا «روزاليوسف» و«صباح الخير» من أبرز النماذج التى تعتمد على الرسوم اليدوية بعامة و«البورتريهات» بخاصة.

كما أفادت صحيفة «أخبار اليوم» من مزايا الصور اليدوية، فهى تعلم أن تكرار نشر الصور الفوتوغرافية نفسها لشخصيات معروفة يؤدى إلى ملل القارئ، لذلك نجد أنها كانت تنشر صورا يدوية مختلفة للشخصية الواحدة من وقت لآخر، وساعدها على ذلك براعة الفنان سيد عبد الفتاح فى فن «البورتريه» والدقة فى

تسجيل ملامح الشخصيات التى يرسمها، وخاصة أن هذه الصور اليدوية منقولة فى الغالب من صور فوتوغرافية، ولذلك فإن الصور الشخصية اليدوية تأتى تجسيدا للصور الفوتوغرافية للشخصيات نفسها، بما لا يدع مجالا للشك فى إمكانية تعرف القارئ على الشخصية المرسومة.

كما قامت الصور اليدوية فى صحيفة «أخبار اليوم» بجذب انتباه القارئ إليها نظرا لتباينها مع الصور الفوتوغرافية لدرجة أن صفحة مثل «أخبار الكتب وحكايات الأدب» كانت لا تنشر صورا فوتوغرافية مطلقا، بل كانت تعتمد على فن البورتريه مما جعلها متميزة عن سائر صفحات الصحيفة التى تعتمد أول ما تعتمد على الصور الفوتوغرافية، كما أن هذا الإجراء يتناسب مع طابع الصفحة الأدبى والثقافى، والذى يملى الاهتمام بالرسوم التى تثير خيال الأديب والمبدع، أضف إلى هذا أن الصور اليدوية فى هذه الصفحة قد أعطاها تصميما جذابا نظرا لوجود قدر من البياض حولها يؤدى إلى جذب الانتباه بدجة أكبر.

ومن الأساليب الجيدة لاستخدام الصور اليدوية فى صحيفة «أخبار اليوم» أيضا عرضها عرضا تبادليا مع الصور الفوتوغرافية، ولاشك أن هذا الإجراء يزيد من لفت نظر القارئ لاختلاف كثافة الصور المتجاورة، خاصة أن الصور الفوتوغرافية تحتوى على ظلال كثيفة، فى حين أن الصور اليدوية تحتوى على خطوط بسيطة، وتعتمد على البياض اعتمادا كبيرا، مما يؤدى فى النهاية إلى وجود تباين كبير بينهما يزيد من تأثير كل منهما.

رابعا: الرسوم التعبيرية:

اهتمت الكثير من الصحف المصرية على مدار تاريخها بهذا النوع من الرسوم، وذلك لمصاحبة بعض الموضوعات الطويلة والقصص وقصائد الشعر والحوادث، وهى تنشرها حين لا تتوافر الصور الفوتوغرافية التى تعبر عن الحدث للقراء، وحينئذ تلجأ هذه الصحف لرساميها لعمل بعض الرسوم التى تمتاز بتجسيد المعنى

للموضوع المصاحب لها ، بل وتتعدى هذا إلى شحذ خيال القارئ ليذهب إلى تخيل هذا الموضوع وكيفية حدوثه.

وقد يحتل الرسم التعبيرى ثلاثة أو أربعة أعمدة، وأحيانا أخرى نجد أن هذا الرسم لا تتعدى مساحته عمودا واحدا . وأيا كان الأمر، فإن الرسوم التعبيرية التى تنشرها الصحف لا تكون عادة محاطة بإطار، مما يؤدى إلى وجود مساحات من البياض حولها يريح بصر القارئ، ويلفت نظره إلى الرسم نفسه (شكل ٣-٧).

وقد ينشر الرسم التعبيرى بحيث يكون مطبوعا طبعا تحتيا ، ليطبع فوقه الموضوع بكل عناصره. ومن مزايا هذا الأسلوب أنه يضمن توفير عنصر جذب للقارئ فى حالة عدم توافر صورة فوتوغرافية للموضوع كما هو الحال فى تناول موضوعات تتعلق بالتحليل النفسى كالاكتئاب مثلا، مما يجعل الرسم التحتى يعبر عن الموضوع تعبيرا جيدا. وفى الحقيقة، تبرع مجلة «كل الناس» فى هذا الأسلوب من أساليب الطبع التحتى وتستخدمه فى أحيان كثيرة، وهى تراعى أن يكون الرسم خفيفا حتى لا يؤثر على حروف المتن والعناوين المطبوعة فوقه.

ولعل أبرز الرسوم التعبيرية التى نشرت فى صحيفة «أخبار اليوم» بخاصة، والصحافة المصرية بعامة طوال تاريخها ، ذلك الرسم الذى احتل الصفحة الأولى من «أخبار اليوم» ويعبر عن جنازة الرئيس السادات كما تخيلها الفنان مصطفى حسين فقد رسم الجنازة وفيها السادات موضوعا على عربة مدفع وهو مسجى بعلم مصر، ويحيط بهذه العربة أربعة جنود يمثل كل واحد فيهم صورة طبق الأصل من السادات، وكذلك حاملو النياشين، وحتى كبار المعزين الذين يمشون وراء الجنازة كلهم السادات، حتى أفراد الشعب الذين يحضرون لوداع الرئيس يمثل كل واحد منهم صوره للسادات، وكأن الرسام يود برسمه هذا أن يقول: «إذا مات السادات .. فكلكم السادات» ، أضف إلى هذا أن صورة السادات أو روحه تهيمن على هذا الرسم.



الطريق الأقرب

بقلم

إحسان عبد القدوس

(شكل ٣-٧)

الرسوم التعبيرية تؤدى إلى وجود مساحات من البياض حولها يريح بصر القارىء.

الفصل الثامن

الجداول والفواصل

غـالبـا ما يشغل الصفحة الواحدة أكثر من موضوع، فالثابت أن معظم صفحات الصحيفة تحتوى على عدد من الأخبار والموضوعات، بل والإعلانات، ولذلك تلجأ إلى الفصل بين مواد التحرير والإعلانات من ناحية، والفصل بيم المواد التحريرية المختلفة من ناحية أخرى. ولاشك أن الفصل بين مواد التحرير والإعلانات تعمل على تمييز كل منهما حتى يتضح للقارئ الخدمة التى تقدمها له صحيفته إذا ما أراد الحصول على المعلومات، وكذلك تتضح له مواد الإعلانات التى يتجه إليها للحصول على ما يلزمه من السلع أو الخدمات.

كما أن الفصل بين المواد التحريرية المختلفة، لاشك عملية مهمة، تتضح أهميتها فى بعض الأحيان حين نفصل بين الأخبار ومواد الرأى كالمقالات والأعمدة الصحفية التى تعبر عن رأى كاتبها، حتى يتبين للقارئ الفارق بين الأخبار التى تعنى أول ما تعنى بإيراد الحقائق دون التدخل فيها ومواد الرأى التى تعبر عن رأى الصحيفة أو عن رأى كتابها أو من تستكتبهم.

إلا أن الفصل فى حد ذاته بين المواد الخبرية نفسها عملية مهمة لا يمكن أن نتجاهلها حيث أن الصحيفة إذا لم تفصل بين هذه المواد فصلا جيدا لا يخفى على عين القارئ للوهلة الأولى فإنه من المحتمل أن تختلط عليه هذه المواد، وقد يواصل القارئ العبور من موضوع إلى آخر دون أن يدرى أن كليهما له استقلاليته، صحيح أنه يدرك بعد قراءة عدة سطور من الموضوع الثانى الذى قفزت إليه عينه، أن هذا الموضوع مستقل، إلا أنه سرعان ما يعرض عن قراءة الموضوعين معا.

من هنا يمكن القول أن الجداول والفواصل هى تلك الخطوط الطولية والعرضية

ومشتقاتهما التى تتولى عملية تحديد المساحات وتنظيم الفراغات، وتكوين حدود فاصلة بين الموضوعات المختلفة لكى لا يختلط بعضها بالبعض الآخر على عين القارئ.

ورغم أن الجداول والفواصل كانت - ولا تزال- من أكثر الموضوعات التيبوغرافية التى أثارت جدلا بين المتخصصين فى الإخراج حول مدى مسايرتها لمعالم الاتجاه الوظيفى، فالأصل فى الجداول والفواصل هذه أن تؤدى مهمة محددة، وهى أن تفصل بين الموضوعات، أما تحديد المساحات وتنظيم الفراغات فإن البياض أقدر من غيره على أداء هاتين المهمتين، ورغم ذلك فإن الصحف المصرية لم تلجأ إلى استخدام وسائل مستحدثة للفصل بين موادها ، كالبياض مثلا ، بل اكتفت باستخدام ما تعارفت عليه الصحف من وسائل تقليدية للفصل بين موادها المختلفة.

ولذلك فإننا سنكتفى بدراسة ما اعتادت عليه الصحف المصرية من وسائل للفصل بين موادها وهى ثلاث وسائل أساسية: الجداول، والفواصل، والإطارات.

أولا: الجداول:

(أ) الجداول الطولية:

إن استقرار التطورات التاريخية يمدنا بنتائج مهمة حول كيفية استجابة الصحيفة للأخبار المهمة، وكيف يتأثر هذا التصميم بالعادات التى دأب عليها مخرجو الصحف من ناحية، ومدى تأثره بتكنولوجيا الطباعة من ناحية أخرى، وتعد الجداول من أكثر وسائل الفصل التى تأثرت بالعادات والتكنولوجيا.

فآلات الطباعة الدوارة المستخدمة فى فترتى الاربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر على سبيل المثال تطلبت تثبيت الحروف المتفرقة حول الطنبور بواسطة شرائح معدنية بين الأعمدة ذات شكل وتدى . ومن هنا ، كان يجب الالتزام باستخدام جداول الأعمدة، حيث أنه لكى تظل الحروف المتفرقة فى مكانها ، كان يجب وضع جداول بحيث تمتد من أعلى الصفحة إلى أسفلها . وهكذا ، كان نشر عناوين ممتدة أو صور على أكثر من عمود يعد أمرا مستحيلا، نظرا لصعوبة اختراق جداول الأعمدة. ورغم اختراع القالب المقوس والاستغناء عن الشرائح المعدنية بين

الأعمدة، إلا أن الصحف ظلت لفترة طويلة على عادتها فيما يتصل باستخدامها جداول طولية للفصل بين الأعمدة.

أما بالنسبة للصحف العربية، على وجه العموم، ومنها المصرية، فقد تمسكت أيضا فترة طويلة من الوقت بجداول الأعمدة فى داخل كل موضوع رغم مرورها بالتطورات التكنولوجية كافة التى مرت بها الصحف الغربية (انظر شكل ١-٨)، ولكنها تخلفت عنها فى نزع هذه الجداول ولم تستجيب للاتجاه المعتدل الذى يقضى برفع هذه الجداول إلا فى فترة الستينيات من هذا القرن، وإن كانت قد أبقت عليها للفصل بين الموضوعات المنفصلة، بل وبالغت فى سمكها فى بعض الأحيان وزخرفتها ولونتها، وحتى أصبح هذا التصرف مألوفا، رغم اعتراض التيبوغرافيين عليه، وأصبح الاستغناء عنه بالتالى أمرا غريبا غير مألوف بالنسبة لهذه الصحف، أخذا فى الاعتبار تعود كل من مخرجى الصحف وقرائها عليه.

ومن الإجراءات الغريبة التى كانت تقوم بها الصحف المصرية أحيانا، نزع جداول الأعمدة التى تستخدم للفصل بين أعمدة موضوع معين، وفى الوقت نفسه لا تزيد من مساحة البياض للفصل بين هذه الأعمدة، حيث لا تقوم بتقليل اتساع سطورها، مما يؤدى إلى تداخل السطور واختلاطها فى عين القارئ، مما يبعث على حيرته لسببين مهمين:

(أ) قلة البياض الموجود بين الأعمدة قد يجعل العين تقفز فى أثناء القراءة من عمود إلى آخر بحيث تصل بين سطرين ليست بينهما أية صلة، مما يؤدى إلى فقدان المعنى، وهو خطأ قد لا يدركه القارئ إلا بعد استمراره فى القراءة فترة من الوقت.

(ب) إن الصحافة المصرية فى ذلك الوقت لم تعود القارئ أصلا على الفصل بين أعمدتها بالبياض، مما يجعل القارئ فى حيرة من أمره، هل يستمر فى القراءة بطريقة رأسية، كأن يقرأ كل عمود على حدة، أم يقرأ بطريقة أفقية ليصل بين سطور العمودين، خاصة وأن وسيلة الفصل بين الأعمدة التى اعتادها القارئ هى الجداول وليس البياض من ناحية.



سنعيد التاريخ ويعود شعب فلسطين الى فلسطين ليكون سيدًا فى فلسطين

خائب الحرب موشى ديان لم يستطع أن يعبر حدودنا الأ بعد انسحاب الجيش المصرى

سيلقى أعوان الاستعمار

مصير نورى السعيد والملك عبد الله

(شكل ١-٨)

إستخدام جداول الأعمدة فى الصحافة المصرية

وكان هذا الإجراء نفسه يتكرر فى الصحف المصرية، دون قصد فى الغالب من هذه الصحف، ففى أثناء عملية الطباعة البارزة لا تصمد جداول الأعمدة النحيفة لعملية الضغط المتكرر، وخاصة لطباعة عدد كبير من النسخ، مما يؤدى إلى تكسرها لتظهر بشكل مشوه على الصفحة أو تلاشيها نهائيا، وهو ما يكرر الخطأ السابق.

وكان يمكن للصحف المصرية أن تتجنب هذه المشكلة باستخراج أكثر من قالب معدنى مقوس للصفحة نفسها، ففى الغالب لا يتحمل القالب المعدنى طبع أكثر من ٥٠ ألف نسخة، فى حين أن بعض الصحف كانت تطبع ما يزيد على ١٠٠ ألف نسخة، مما كان يؤدى إلى تكسر جداول الأعمدة، بل وتطاير بعض زوائد الحروف، وهى مشكلة كان يمكن حلها بمضاعفة عدد القوالب المعدنية التى تستخرجها الصحف لصفاحاتها فى أثناء الطبع، وقد يكون تكسر الجداول بسبب استخدامها لأكثر من مرة، ومن هنا كان يجب عدم استخدام الجداول لأكثر من مرة لأنها قد تتعرض للبلى.

كما كان يعيب جداول الأعمدة، عدم توافر مساحة كافية من البياض على يمين الجدول ويساره حتى لا تصطدم به حروف المتن، وهذا ما جعل عين القارئ تصطدم بحافة الجدول بمجرد أن تفرغ من قراءة كل سطر، وهو لاشك تأثير بصرى سئ كان يحسن تجنبه بإضافة قدر مناسب من البياض على يمين الجدول ويساره لإراحة بصر القارئ وإضاءة الصفحة.

وقد سايرت الصحف المصرية الاتجاه الحديث فى استبدال البياض بجداول الأعمدة للفصل بين أعمدتها. وكانت صحيفة «أخبار اليوم» هى رائدة هذا الاتجاه حيث قامت بمحاولة لإحلال البياض مكان الجداول فى صحيفة «هذه الدنيا» المخصصة للشئون الخارجية، وذلك فى أواخر عام ١٩٦٢، وقد قام المخرج بتقليل اتساعات الجمع لتظهر كمية من البياض كافية للفصل بين الأعمدة. وبداية من شهر نوفمبر ١٩٦٢، طبقت الصحيفة سياسة عامة تقضى بإحلال البياض محل جداول

الأعمدة، فقد طبقت هذه السياسة فى العدد الصادر فى ٣ من نوفمبر عام ١٩٦٢ على خمس صفحات من صفحات الجريدة البالغة ١٦ صفحة، لتزيد هذه الصفحات بالتدريج، حتى استغنت الصحيفة عن جداول الأعمدة فى بداية عام ١٩٦٣.

وهكذا، يمكننا أن نزعم أن صحيفة «أخبار اليوم» هى أول صحيفة مصرية تستغنى بالبياض عن جداول الأعمدة، وهو الاتجاه الذى لم تتبعه صحيفة «الأهرام» إلا فى أواخر الستينيات، وقد ساعد الصحيفة على ذلك دورية صدورها الأسبوعى، بما يتيحه ذلك من إجراء تجارب كافية على الاتجاه الجديد من ناحية، وحرص الصحيفة على الأخذ بكل جديد فى الصحافة الحديثة نظرا لاتصال صاحبيها بالصحف الأمريكية والبريطانية منذ قديم، بل ومتابعتهما لها بانتظام وهو ما تأثر به تلاميذهما، الذين لم يألوا جهدا فى متابعة تطور تصميم الصحف العالمية.

ورغم إحلال البياض مكان جداول الأعمدة إلا أن الصحف المصرية لم تستغن عن الجداول الطولية تماما و بل استخدمتها فى الفصل بين الموضوعات المختلفة على صفحاتها الداخلية، وما يعيب هذا الاستخدام زيادة سمك الجداول مما يؤدى إلى جذب انتباه القارئ للجدول نفسه، مما ينأى به عن مهمته كمجرد وسيلة للفصل لتركيز بصر القارئ على ما يرغب فى قراءته دون اختلاط الموضوعات أمام عينيه، وقد ظهر هذا العيب بصفة أساسية بعد تحول الصحف المصرية إلى الطبع بالطريقة الملساء وهى التى أتاحت استخدام جداول زخرفية سميكة وبأشكال متعددة، وذلك لسهولة إنتاج هذه الجداول نوعا بالمقارنة بالطريقة البارزة.

(ب) الجداول العرضية:

قامت الصحف المصرية بوضع هذا النوع من الجداول أسفل العناوين الممتدة وفى بعض الأحيان كان يصل سمكها إلى نصف كور، وهذا إجراء غير وظيفى، حيث تعوق هذه الجداول عين القارئ فى الانتقال من عنوان إلى آخر، والأغرب من ذلك أن بعض هذه الصحف كانت تقوم أحيانا بتلوين هذه الجداول مما يجذب

إليها عين القارئ فى حد ذاتها وليس إلى العنوان الذى يعلوها كما تعتقد هذه الصحف.

ومن أبرز استخدامات الجداول العرضية وضعها أسفل العناوين السماوية والعرضية، حيث تمتد هذه الجداول باتساع العنوان الذى يوجد فوقها، وهى جداول سوداء سميكة، ولا غبار على سمكها، حيث نرى أن هذا السمك كان يتناسب فى أغلب الأحوال مع ضخامة هذه العناوين الخطية وقد أحسنت بعض الصحف حين فصلت بهذه الجداول بين عناوين الموضوعات المختلفة ولم تفصل بها عناوين الموضوع الواحد، كما أن هذه الجداول ساعدت فى الفصل بين العناوين السماوية والعريضة واللافتة بحيث تظل هذه اللافتة مستقلة.

ولازال هذا الإجراء مستمرا فى صحيفة «أخبار اليوم» على سبيل المثال فى العناوين الموجودة أعلى رأس الصفحة الأولى، وإن كنا نرى أن الجدول الذى يفصل بين هذه العناوين واللافتة ليس من الثقل بحيث يبرز هذه اللافتة خاصة وأن سطر التاريخ أسفلها موضوع على أرضية شبكية، فكان من الأفضل مضاعفة سمك الجدول بحيث لا يؤثر على العنوان الموجود أعلاه.

وأحيانا تضع بعض الصحف جداول عرضية أسفل العناوين العمودية وباتساعها نفسه، وفى رأينا أن وضع الجداول أسفل هذه العناوين يعد إجراء سيئا لأنه يعوق المسرى الطبيعى لعين القارئ حيث تعد هذه الجداول حاجزا أمام العين يجب عليها أن تتخطاه لقراءة كل سطر من سطور العنوان العمودى، ثم يجب عليها فى النهاية أن تتخطى الحاجز الأخير بين آخر سطر من سطور العنوان العمودى لتجعل من كل سطر من سطوره وحدة مستقلة بذاتها.

وما نعارضه كذلك وضع جداول أسفل العناوين الفرعية لأن هذه الجداول لا تبرز العنوان الفرعى بقدر ما تعمل كفاصل أمام عين القارئ بين هذا العنوان الفرعى والفقرة التالية له، ولا سيما أن بعض الصحف أحيانا

ما تستخدم جداول زخرفية سميكة فى هذا الغرض، ولذلك يحسن إحلال البياض محل هذه الجداول.

وأحيانا توضع جداول عرضية عبارة عن خطوط سوداء قليلة السمك أسفل سطور بعض المقدمات بغية التأكيد عليها، وهذا بالطبع إجراء يفتقد إلى الوظيفية، فالمقدمات فى حد ذاتها يتم جمعها عادة بحجم كبير نسبيا وباتساع أكبر عادة من اتساع المتن، وهذا ما يوفر لها عناصر الإبراز، ولذلك فإن التأكيد على سطور المقدمة بوضع جداول أسفلها إجراء ليس له ما يبرره، بل على العكس، فإنه يشوه شكل هذه المقدمة، ويجعل قراءتها غير يسيرة.

ومن استخدمات الجداول العرضية وضعها فى رأس بعض الصفحات الداخلية، وذلك لإغلاق رأس الصفحة للإيحاء بشكل المستطيل الوهمى الذى تتخذه الصفحة، وهذا إجراء محمود حيث أنه يعمل على عدم تداخل بياض الهامش العلوى بالبياض الموجود داخل الجزء المطبوع من الصفحة، وخاصة إذا استخدم عنوان تمهيدى قصير فى أعلى هذه الصفحة، إلا أن هذا الإجراء يعيبه أمران:

أولهما: عدم توحد المعالجة التيبوغرافية لعملية إقفال رؤوس الصفحات، فأحيانا يتم استخدام جداول عبارة عن خط أسود بسيط وأحيانا أخرى يتم استخدام جدول زخرفى سميك مع اختلاف سمك هذا الجدول وزخرفته من صفحة إلى أخرى فى الصحيفة نفسها.

ثانيهما: غالبا ما تكون هذه الجداول، ولا سيما الزخرفية منها، مقطعة غير مكتملة حيث يترك المخرج مهمة إكمال هذه الجداول لعين القارئ، إلا أن هذا الإجراء من ناحية أخرى يؤدى إلى تداخل بياض الهامش ببياض الجزء المطبوع من الصفحة فى الجزء غير المكتمل من الجدول.

ومن هنا، فإننا ندعو الصحف المصرية إلى توحيد المعالجة التيبوغرافية الخاصة بوضع جدول عرضى موحد فى كل الصفحات الداخلية، وعدم اللجوء

إلى تقطيع هذه الجداول حتى لا يتداخل بياض الهامش ببياض الجزء المطبوع من الصفحة.

ومن الاستخدامات ذات الدلالة للجداول العرضية أن يوضع جدول أسود سميك قد يبلغ سمكه كوريم كاملين أعلى صفحات الصحيفة وأسفلها فى فترات الحداد الوطنى مثلما حدث عند وفاة الرئيس جمال عبد الناصر واغتيال الرئيس أنور السادات.

وقد أغرى تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست المخرجين بالإسراف فى الجداول العرضية لتوضع أعلى العناوين الممتدة وأسفلها (انظر شكل ٢-٨) وغالبا ما تكون هذه الجداول خطية لأنه يسهل انجازها على «ماكيت» الصفحة، وهذا الإجراء بلا شك يفصل العنوان عما تحته أو أعلاه من أخبار ليجعله وحدة بصرية مستقلة بذاتها، ولا سيما إذا استخدم هذا الإجراء بكثرة فى مجموعة متتابعة من الأخبار، كان يمكن الفصل بينها بالعناوين ذاتها أو بالبياض.

والأسوأ من ذلك، استخدام الصحف لجداول شبكية سميكة أعلى العناوين الممتددة والعمودية وأسفلها لا مبرر لها، لا سيما وأنها أحيانا ما تفصل بين عناوين الموضوع الواحد، كما أن استخدامها مع مجموعة متتابعة من الأخبار المنشورة على عمود يعطيها شكلا غير مريح.

ثانيا: الفواصل:

تستخدم الصحف المصرية الفواصل للفصل بين الأخبار المجموعة على عمود واحد، وخاصة بين الأخبار القصيرة المتتالية، وغالبا ما تكون هذه الفواصل عبارة عن خطوط سوداء قليلة السمك، وتتوسط المساحة التى توضع فيها، بحيث يترك بياض عن يمينها ويسارها، مما يجعلها واضحة بحيث يدرك القارئ نهاية خبر وبداية خبر آخر.

اتحاد الاسكواش

مجلس ادارة مؤقت لاتحاد كمال الأجسام

كابتن المانيا للهوكي يبدأ زيارته لمصر اليوم

اشتراكات الترسانة من يناير الى يونيو

الحامول في دوري القسم الثاني





الزمالك تتأثر بحساسية موقفه .. وصراع القمة زاد اشتعالا

يهزم الترسانة ١ / صفر ويتصدر الدوري

(شكل ٢-٨)

إستخدام غير وظيفى للجداول العرضية

وفى رأينا أن هذا الاستخدام للفواصل غير وظيفى، ففى هذه الحالة تؤدى العناوين مهمة الفواصل بين الأخبار المتتالية، ولا سيما إذا تركت الصحيفة قدرا من البياض بين نهاية متن خبر وبداية الخبر الثانى، إلا أن أستاذنا الدكتور فؤاد سليم يرى أن الفواصل قد تكون ضرورية، ففى بعض الأحيان يجمع أحد الموضوعات بحيث يشغل المتن عدة أنهر متجاورة، ويقع أسفل هذا الموضوع، وعلى الاتساع الذى يشغله المتن عنوانان متجاوران أو أكثر يمثل أحدهما اتساع نهر من أنهر الموضوع العلوى، واستعمال الفاصل النهائى هنا يضمن عدم اختلاط الأمر على القارئ، فلا يظن أن هذا العنوان امتداد للموضوع الأول.

ومن الاستخدامات المهمة للفواصل، الفصل بين المادة التحريرية والإعلانات وهى فى الغالب فواصل ذات شكل متميز عن سائر أشكال الفواصل والجداول على الصفحة نفسها، بل وفى الصحيفة كلها، فحين كان يتم استخدام الجداول الطولية بين الأعمدة، كانت الصحف تميز هذه الفواصل بأن تتخذ سمكا أكبر مما يجعلها تتباين مع سمك جداول الإعلانات من ناحية، ويجعل عملية الفصل بين الخدمة الصحفية التى تقدمها الصحيفة للقارئ وبين الإعلانات واضحة لا اختلاط فيها من ناحية أخرى. وبعد التحول لطباعة الأوفست، وحتى الآن، أصبحت الصحف تستخدم فاصلا متميزا بين التحرير والإعلانات، ولا تستخدم الصحف مثل هذا الفاصل مطلقا بين المواد الصحفية المختلفة.

ومن استخدامات الفواصل أيضا استخدامها كحليات، وذلك لاستهلاك البياض، فمثلا إذا كان اتساع الصورة عمودا ونشرت بحيث تتوسط عمودين، يتم استخدام الفواصل كحلية لاستهلاك كمية البياض المبالغ فيها على يمين الصورة ويسارها، وكذلك إذا جمعت المقدمة باتساع أقل كثيرا من المساحة المخصصة لها، يستخدم فاصل زخرفى لاستهلاك كمية البياض الناتجة عن مثل هذا الإجراء.

ولاشك أن هذا الإجراء غير وظيفى، ولاسيما إذا كان البياض الناتج يوجد على هامش الصفحة مما يؤدى إلى تداخل جزء من البياض، الذى لا يستطيع

الفاصل أن يستهلكه، مع الهامش الأبيض فيخل بشكل المستطيل الوهمى للصفحة المطبوعة ككل، وكان يحسن الاستغناء عن مثل هذا الإجراء بزيادة اتساع الصورة لتشغل المساحة المخصصة لها، وكذلك زيادة اتساع المقدمة مع تكبير حجم حروفها لتشغل اتساعها كله.

ومن الاستخدامات غير الوظيفية كذلك للفواصل، عند قيام الصحيفة بالتنويع فى اتساعات جمع موضوع أو حديث صحفى معين، بحيث تجمع الأسئلة باتساع أقل من اتساع الإجابات، فتقوم بوضع فاصل زخرفى بجانب الأسئلة فى الجزء الأبيض الناتج عن تقليل اتساعها. ففى هذه الحالة تستعيض الصحيفة عن جمع السؤال باتساع المتن نفسه بوضع هذا الفاصل الزخرفى على يمينه بحيث يؤدى مهمة شغل بقية الاتساع المخصص للسؤال، وكان الأفضل ترك قدر من البياض على يمين السؤال لإبرازه عن الإجابات، لأن هذا يجذب بصر القارئ بطريقة أكبر إلى الأسئلة، وعلى العكس، فإن استخدام هذه الفواصل يؤدى إلى أحد أمرين:

(أ) جذب بصر القارئ إلى هذه الفواصل فى حد ذاتها، وخاصة أنها زخرفية سميكة.

(ب) تؤدى هذه الفواصل إذا تم تكرارها على الصفحة بشكل كبير إلى تشويه الهيكل العام للحديث الصحفى، مما قد يؤدى إلى تشتيت انتباه القارئ أو انصرافه كلية عن قراءة الحديث الصحفى برمته.

ثالثا: الإطـارات:

الإطارات غالبا ما تكون مساحات منتظمة الشكل، أضلاعها فواصل أو أسوجة تحيط بمادة مطبوعة على عمود أو أكثر وتفصلها عن سائر المواد، وهى من الوحدات التيبوغرافية المهمة فى الصحيفة، وقد أثبتت الدراسات أن مادة الإطارات كثيرا ما تلقى اهتماما من القراءة يفوق ما تلقاه الموضوعات الرئيسية المهمة التى تتفنن الصحف فى عرضها.

ويرجع السبب فى ذلك إلى أن هذه الطريقة فى العرض، باختلافها عن الطريقة العادية التى تعرض بها الموضوعات كل يوم على أعمدة الصحف، تجذب انتباه القارئ، كما أن المواد المسيجة بإطارات ارتبطت فى ذهن القارئ على مر السنين بالبيانات والأنباء المهمة أو الموضوعات الإنسانية الغريبة.

وتسرف الصحف فى استخدام الإطارات، ولاسيما على الصفحة الأولى، وفوق هذا كانت هذه الصحف تقوم بتلوين هذه الإطارات، وهذا بلاشك إجراء غير وظيفى، حيث أن الإطار الملون سيجذب القارئ إليه وبالتالى يخرج الإطار عن وظيفته الحقيقية، وهى أن يركز انتباه القارئ على المادة الموجودة داخله لأهميتها.

وأحيانا كانت بعض الصحف تحيط العنوان الفرعى بإطار ناقص مفتوح من أسفل، وهذا إجراء يبدو جيدا، حيث أن عين القارئ تدخل هذا الإطار لتقرأ العنوان الفرعى ولا تجد مكانا تخرج منه سوى تلك الفتحة الموجودة أسفل الإطار، والتى تقود العين إلى الفقرة التالية من الموضوع والمرتبطة ارتباطا عضويا بالعنوان الفرعى الموجود أعلاها، إلا أن هذا الإجراء يعيبه أن سياج الإطار العلوى يعوق المسرى الطبيعى لعين القارئ حيث يفصل بين الفقرة السابقة من الموضوع والعنوان الفرعى والفقرة المرتبطة به، فى حين أن هذه الفقرات مرتبطة بعضها بالبعض الآخر لكونها تمثل موضوعا واحدا.

وقد لجأت بعض الصحف إلى إجراء أفضل من ذلك عندما وضعت حول عناوينها الفرعية فى بعض الأحيان إطارات مفتوحة من أسفل ومن أعلى حتى تحقق عملية التدفق البصرى عبر الموضوع دونما عائق يقف فى سبيل هذا التدفق، وقد عاب هذا الإجراء أحيانا وضع إطارات زخرفية حول العناوين الفرعية بدلا من الإطارات الخطية البسيطة، مما كان يجذب بصر القارئ إلى الإطارات فى حد ذاتها، إلا أن هذا النوع من الإطارات يؤدى إلى إبراز العناوين الفرعية، وخاصة أن العين تعمل على إكمال هذه الإطارات الناقصة.

وقد أكثرت الصحف المصرية فى فترتى الخمسينيات والستينيات من الإطارات الزخرفية بغية تحقيق شكل جمالى فحسب بغض النظر عن وظيفة الإطارات فى حد ذاتها ، وقد عاب هذه الإطارات فى كثير من الأحيان عدم الدقة فى اتصال أطرافها مما قد يتسبب فى وجود مساحة صغيرة من البياض عن حواف الإطار تشوه شكله، ويرجع السبب فى ذلك إلى طبيعة الطريقة البارزة وعملية التوضيب فيها ، إذ أنها تعتمد على تلاصق الأجسام المعدنية الصلبة لأسوجة الإطارات، الأمر الذى يصعب تحقيقه بدقة كافية.

وبعد تحول الصحف المصرية إلى طباعة الأوفست، أسرف مخرجوها فى الإطارات أيما إسراف، وقد تجلى هذا الإسراف فى عدة نواح:

(أ) عدد الإطارات.

(ب) مساحة الإطارات مجتمعة، ومساحة كل إطار على حدة.

(ج) تداخل هذه الإطارات بعضها مع بعض أحيانا .

(د) استخدام الجداول والفواصل الزخرفية السميكة فى تكوين أسوجة الإطارات.

ولاشك أنه بجانب ما توفره طباعة الأوفست من حرية أمام المخرجين لاتخاذ هذه الإجراءات الإخراجية على نماذج الصفحات، فإن دورية صدور الصحف الأسبوعية تساعد هؤلاء المخرجين على القيام بمثل هذه الإجراءات المعقدة والتى تحتاج وقتا فى أثناء تصميم الصفحات، اعتقادا منهم بأن هذا التعقيد هو مبعث جاذبية تصميم الصفحة بغض النظر عن مدى وظيفية هذا التصميم.

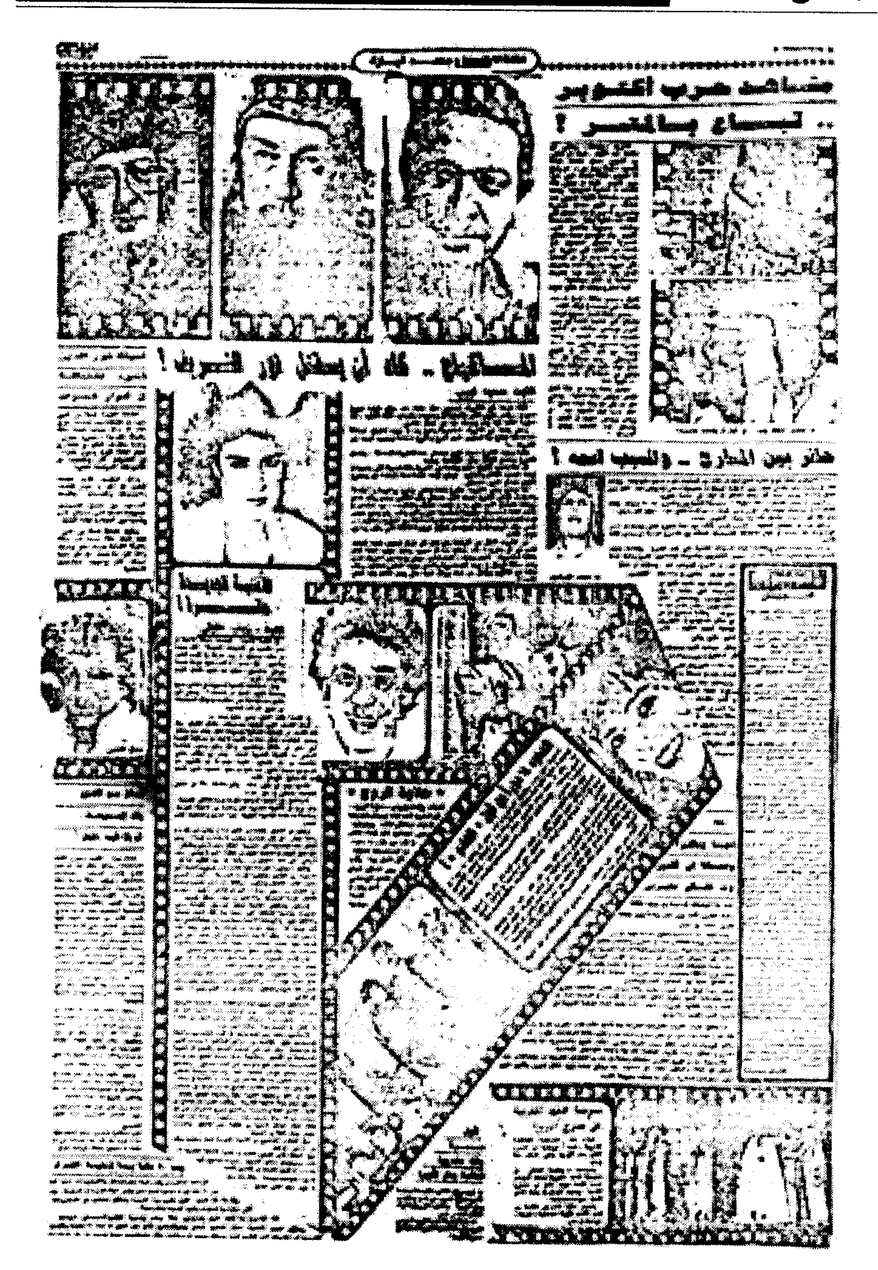
ومثال ذلك، استخدام شريط السينما - أو ذلك الشكل الذى يوحى بشكل فيلم التصوير - بحيث يكون هذا الشريط متخذا لشكل غير منتظم على الصفحة مع تفريغه لوضع صور أو متون داخل إطاراته الداخلية والتى توحى بشكل سالبة الصورة، مما يؤدى إلى الإكثار بطريقة غير عادية من الإطارات فى هذه الصفحة،

لدرجة توحى بتجزيئها إلى إطارات فتتفتت وحدتها وبناؤها التيبوغرافى (أنظر شكل ٣-٨)، يضاف إلى ذلك، أن هذا الشريط السينمائى يتداخل مع العناصر التيبوغرافية المحيطة به، مما يؤدى إلى توزيع الموضوعات على الصفحة كيفما اتفق، وبالتالى يحتار القارئ عندما يريد التعرف على الصورة المصاحبة للموضوع والتى لا ترتبط به ارتباطا مكانيا نظرا لوضع معظم الصور داخل الشريط السينمائى.

إن البساطة هى روح الفن، وإذا كان هناك مخرجون يدعون أن هذا فن، فلاشك أنه بممارساتهم الإخراجية هذه، يحيرون القراء عندما يريدون قراءة مثل هذه الصفحة المعقدة التصميم مما يؤدى إلى انصرافهم عن الصفحة فى حين أن الإخراج يجب أن يكون وظيفيا فى المقام الأول، يهدف أول ما يهدف إلى البساطة حتى يرتاح القارئ من الناحية النفسية إلى الصفحة ويقبل على قراءتها، ولا ينفر منها نظرا لتعقد تصميمها ،وتداخل عناصرها وكثرة إطاراتها.

والدليل على أن هذه الممارسات المعقدة غير وظيفية هى أن المخرج قام باستخدام الشريط السينمائى فى الصفحة الفنية لإحدى الصحف المصرية فى الموضوع الرئيسى الذى يتحدث أساسا عن المسرح بعنوان «صيف مسرحى ساخن جدا فى الأسكندرية»، ومع أن هذا الشريط لا يتفق والصور الملتقطة لبعض المشاهد المسرحية، إلا أن المخرج استخدمه، لا لشئ إلا لإظهار براعته، مما جعل هذا الشريط فى غير موضعه بالمرة.

إلا أنه يحسب لبعض هذه الصحف، أنها تدرك بعض هذه المبالغات غير المحسوبة، حين تكون شديدة التعقيد سواء من حيث إمكانية إداراك القارئ لها، أو من حيث تأثيرها على العناصر التيبوغرافية داخلها، أو من حيث عدم ارتباطها أساسا بالموضوع، فتقوم فى طبعاتها التالية بتدارك الموقف لتحسين مظهر بعض الصفحات، بإدخال تعديلات جوهرية عليها، بإلغاء الشريط السينمائى، على سبيل المثال، والذى يحتوى على هذه الإطارات الكثيرة، ولكن بلاشك أن هذا يكشف عن



مشاهد حرب أكتوبر
.. تباع بالمتر !

(شكل ٣-٨)

الإسراف فى الاطارات يؤدى إلى تفتيت وحدة الصفحة وبنائها التيبوغرافى

عدم المتابعة الجادة من قبل المسئولين عن هذه الصحف لإخراجها، حيث كان يحسن عدم إجازة هذه المبالغات قبل مثول الطبعة الأولى من الصحيفة للطبع.

ويمكن القول إن كثرة الإطارات بهذا الشكل يشتت انتباه القارئ، فالمقصود من إحاطة متن أحد الأخبار بإطار هو إبرازه عما عداه من أخبار الصفحة، وبذلك فإن تعدد الإطارات على الصفحة الواحدة يجعل كلا من هذه الإطارات يفقد معناه من الناحية الموضوعية، أما من الناحية الشكلية، فإن تعدد الإطارات على الصفحة سيؤدى بكل التأكيد إلى تجاور إطارين أو أكثر، مما يجعل كلا منهما ينافس الآخر على جذب انتباه القارئ، تماما كما يتجاور عنوانان مجموعان بالبنط نفسه، أو كما تتجاور صورة مع أحد الإعلانات الثقيلة.

وبالإضافة إلى ما سبق، أساءت الصحف المصرية فى معظمها استخدام الإطارات مما أدى إلى وقوعها فى بعض الأخطاء التيبوغرافية والإخراجية على الصفحة، وأهم هذه الأخطاء ما يلى:

(أ) إحاطة مقدمة الموضوع بإطار:

فالأصل - كما نعلم - أن مقدمة الموضوع تمهد له أو تذكر أهم ما فيه، ولذلك فإنها تكون هى والموضوع وحدة واحدة، لا ينبغى فصل أحدهما عن الآخر، وهذا ما تفعله بعض الصحف حين تحيط بعض مقدماتها بإطارات، وغالبا ما تكون هذه الإطارات سميكة يزيد سمكها عن ٢ كور فى بعض الأحيان، مما يؤدى إلى ثقل هذه الإطارات بالنسبة لحروف المقدمة الموجودة داخلها فينصرف القارئ عن قراءتها.

أضف إلى ذلك أن زيادة سمك الإطار يؤدى أحيانا إلى قلة البياض الذى يحيط بهذه المقدمة مما قد ينذر باصطدام حواف الإطار بالمقدمة، ورغم أن الصحف تراعى أحيانا وضع قدر مناسب من البياض على يمين المقدمة ويسارها، إلا أنها أحيانا تضع حليات تشغل هذا البياض، وهو إجراء غير مناسب، وليس له ما يبرره.

(ب) الإسراف فى الإطارات المزخرفة:

لا شك أن الإطار تتجسد وظيفته الأصلية فى جذب انتباه القارئ إلى المادة التحريرية الموجودة داخله، لذلك فإن الإطار الخطى البسيط يؤدى هذه الوظيفة دونما تقصير، إلا أن بعض الصحف المصرية، إن لم يكن كلها، درجت بعد تحولها إلى طباعة الأوفست على استخدام الإطارات الزخرفية بإسراف مما يؤدى إلى:

١- قيام هذه الإطارات بجذب انتباه القارئ إليها، وصرف انتباهه عن المادة التحريرية الموجودة داخلها، مما يخل بوظيفتها.

٢- إن كثرة استخدام هذه الإطارات يهدر المساحة المخصصة للمادة التحريرية، صحيح أن المساحة التى يهدرها كل إطار مزخرف سميك تبدو يسيرة أمام المخرج، إلا أنه إذا حسبنا المساحة التى تهدرها هذه الإطارات فى صفحات الصحيفة كافة لوجدنا أنها ليست بالقدر اليسير.

(ج) وضع جدولين على يمين الإطار ويساره:

إن الإطار وسيلة مهمة للإبراز كما أسلفنا، ومن هنا لا يصح أن تفتعل الصحف وسيلة أخرى لإبراز الإطار نفسه، ومثال ذلك وضع جدولين على يمين الإطار ويساره بغية التأكيد عليه، والأكثر من ذلك، استخدام اللون الأحمر فى تلوين هذين الجدولين، وهذا إجراء يحسن الابتعاد عنه.

(د) إزدواج الإطار:

تقوم بعض الصحف أحيانا بوضع مقدمة موضوع ما على أرضية باهتة ثم تقوم بإحاطة هذه المقدمة بإطار خطى بسيط مما يسبغ عليها أهمية وجذبا للانتباه، إلا أن هذه الصحف تحيط هذا الإطار بإطار آخر غالبا ما يكون زخرفيا تتخذ حوافه شكل حواف الإطار الداخلى، مما يمثل إهدارا للمساحة التى هى ملك القارئ من جهة وتشتيت بصر القارئ من جهة أخرى.

(هـ) إحاطة الصفحة بأكملها بإطار:

ومن أبرز الأخطاء التيبوغرافية التى تقع فيها الصحف المصرية بعد تحولها لطباعة الأوفست إحاطة بعض صفحاتها بإطار فى بعض الأحيان، وهذا إجراء غير وظيفى، حيث أن وظيفة الإطار هى إبراز مادة تحريرية معينة عما عداها، أما إحاطة الصفحة بإطار يفصلها عن الهوامش المحيطة بها، فهو إجراء لا مبرر له، وقد يجبر المخرج على اتخاذ أحد إجراءين، كلاهما سيئ:

١- اصطدام أسوجة هذا الإطار بحواف المتن المتصلة بها، مما يعوق يسر القراءة.

٢- تضييق اتساعات الجمع للموضوعات الذى تحتله الصفحة، بما يضمن تجنب الإجراء السابق، ولكنه سيؤدى من جهة أخرى إلى ضياع جزء غير يسير من مساحة الصفحة.

(و) تكرار عنوان الباب داخل الإطار:

وقد تقوم بعض الصحف بتكرار اسم الباب المحاط بإطار، وذلك بين حافتى الجدول السميك المصنوع منه الإطار، وذلك بتفريغ اسم الباب المكرر من الجدول الأسود السميك، ونحن لا نرى ضرورة لذلك لأن اسم الباب عادة ما ينشر بشكل واضح للقارئ أعلى الباب، وحتى إذا لم يكن منشورا، فإن وجوده على حواف الإطار من كل جوانبه يجعل الكلمة مقلوبة فى بعض الأحيان مما يجعل القارئ لا يستطيع قراءتها بسهولة.

الفصــل التــاســع

الألــــوان

إن العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية فى الفن، بل إنها من القضايا الحيوية فى غير الفن أيضا، ومنذ زمن أرسطو، عبر كثير من الفلاسفة والفنانين عن رأيهم القائل بأن الشكل هو الجانب الجوهرى فى الفن، هو الجانب الأعلى، الجانب الروحى، وأن المضمون هو الجانب الثانوى الناقص الذى لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعا كاملا، ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع.

وغالبا ما نتصور الشكل الذى يكاد يكون مرادفا للجمال على أنه شئ بصرى، أى أنه تركيب لما هو مرئى. ولكن تأثير الشكل لا يظهر فى الخيال، الذى يقوم بعملية التركيب الا بعد تأثير اللون، وتأثير اللون مجرد تأثير حسى ولا يختلف فى ذاته عن تأثير أية حاسة أخرى. ولكن لما كان تأثير اللون أوثق صلة من سائر الحواس الأخرى بادراك الأشياء فسرعان ما يصبح هذا التأثير عاملا من عوامل الجمال على نحو لا يتأتى لغيره من الحواس. ولا شك أن هذا كان سببا جوهريا لاستخدام اللون فى مختلف الفنون، حتى أن بعض المدارس الفنية كانت تُعرف من خلال استخدامها لألوان بعينها دون ألوان أخرى.

ورغم أهمية اللون فى الفن، الا أنه لا يزال هناك بعض الشكوك حول فعالية اللون فى الطباعة، الا أن كل الدراسات التى تم اجراؤها حتى اليوم تشير إلى أن اللوم «يبيع» بصورة أفضل، ويفضل قراء الجرائد بصفة عامة الصور ذات اللون الكامل على الصفحة الأولى. كما يعلم المعلنون فى المجلات أن اللون يضمن زيادة قوة جذب الانتباه لرسالتهم الاعلانية بنسبة تزيد عن ٤٠٪ بالمقارنة بالاعلان العادى (الأبيض والأسود). كما يعلم القائمون على البريد المباشر أن الورق الملون بمفرده قد يضاعف عائداتهم اذا تم استخدامه بذكاء مع الرسالة

الاعـلانيـة المناسبـة، وفى حين أن اللون لا يضـمن زيادة نسبـة المبيـعات، الا أنه يضمن، على ما يبدو، أن الرسالة سيتم ملاحظتها على الأقل، وهو أمر ضرورى ومهم للاتصال المطبوع.

وتعتمد فعالية اللون فى الطباعة على عدة عوامل أهمها تباينه مع الألوان الأخرى، ودرجة نصوعه، وتلاؤمه مع الحالة المزاجية للقارئ، ودرجة الدقة والجودة فى انتاجه، ومقدار استخدامه وكيفية قيامه باكمال المضمون اللونى العام على نحو ما سنوضح فى هذا الفصل.

وظائف اللـون :

واذا تمت مراعاة العوامل السابقة التى تُسهم فى تحقيق فعالية أكبر للون، يمكن للون أن يؤدى عدة وظائف فى الطباعة، وفيما يلى نقوم باستعراض هذه الوظائف:

١- أن يجذب الانتباه :

إن هذا هو الاستخدام الرئيسى للون، فالتباين يثير الانتباه. وهكذا فإن اضافة لون مشرق لأية صفحة مطبوعة بالأسود يزيد من قيمة جذب الانتباه لهذه الصفحة، وقد أوضحت الاختبارات أن عدد الأفراد الذين يعيرون انتباها للاتصال المطبوع يزداد باستخدام اللون.

وعندما نقول «جذب الانتباه» فاننا نشير إلى استجابتين منفصلتين من القراء، الأولى هى أن ينجذبوا للمادة المطبوعة، والثانية أن يعيزوا انتباها اذا ما حمل ما انجذبوا إليه معنى أو اهتماما من اهتماماتهم.

ومن هنا، يجب أن يستخدم اللون فى العناصر التى تحمل أكبر دلالة، فلأن التأكيد ينبع من التباين، لأن اللون دائما ما يكون فى ذروة شدته عندما يستخدم مع الأسود، الذى يمثل فى حد ذاته غياب اللون.

وهكذا، يحقق اللون قيمة توكيدية للعناصر المستخدم فيها، وعلى الرغم من أنه أقل وضوحا من الأسود، وذلك لأن الأسود يحقق أكبر درجة من درجات التباين مع بياض

الصفحة، فان استخدام اللون أكثر جذبا للانتباه. وبناء على ذلك، يمكن استغلال هذه الخاصية فى ابراز بعض العناصر المهمة فى الصفحة المطبوعة أمام بصر القارئ.

ولا يجاد نوع من التباين بدون استخدام الأسود، هناك عديد من الأساليب اللونية التى يمكن استخدامها فى هذا الصدد فى اطار توافق الألوان color harmony مثل التوافق الأحادى اللون، والتوافق اللونى المتجانس، وتوافق الألوان المتتامة، والتوافق اللونى الثلاثى.

وهناك أربعة اعتبارات عامة تساعد فى تحقيق التباين اللونى وهى:

(أ) أن الدرجة اللونية الفاتحة tint من كنه لون معين أقوى من استخدام كونه لون بكامل قيمته.

(ب) الألوان الدافئة تحقق درجة وضوح رؤية أكثر من الألوان الباردة.

(جـ) التباين فى القيم - الفاتح فى مقابل الغامق - أكبر من التباين فى الأكناه، كالأزرق فى مقابل الأصفر.

(د) كلما كانت الخلفية أقتم بدا اللون أكثر اشراقا.

٢- أن يخلق تأثيرات سيكولوچية:

يحقق استخدام اللون فى الصحف عديداً من التأثيرات السيكولوچية التى ينتج عنها مجموعة من الأحاسيس فى نفس القارئ، ومن ثم يعمل اللون على مساعدة المخرج فى التعبير بصريا عن المضمون اللفظى.

إن اللون يؤدى إلى خلق حالة نفسية ومزاجية تجعل القارئ أكثر استعدادا لاستقبال الرسالة الاعلامية، أو يجعل هذه الرسالة ذات معنى أو مغزى بصورة أكبر. فقد توحى الألوان بالبرودة أو الدفء، فالأحمر يوحى بالحياة وعديد من الحالات النفسية والأفكار المرتبطة بالحياة والحركة والعاطفة والسعادة، فى حين يوحى الأزرق بالوضوح والحذر والصفاء، والأخضر هو الطبيعة، والأرجوانى هو الرونق والعظمة، والأبيض هو النقاء.

وتنتج التأثيرات السيكولوچية السيئة من الاستخدام غير الطبيعى للون،

فطباعة شريحة لحم باللون الأخضر لا تفشل فقط فى أن تضيف شيئا للاتصال، بل إنها تقوم أيضا باختزال جزء منه، وذلك عن طريق خلق احساس قوى بالاشمئزاز والنفور من جانب القارئ. فالسماء الصفراء، على سبيل المثال، تعد مبالغة لظاهرة طبيعية موجودة، وهكذا، فانها لاتضايق القارئ بقدر ما يضايقه طباعة شريحة لحم باللون الأخضر.

٣- أن يضفى مزيداً من الواقعية:

تلعب الألوان دورا مهما فى اضفاء الواقعية على اخراج الصحيفة، حيث يبدو الاخراج أمام بصر القارئ مماثلا لمختلف الظواهر المحيطة به، يحوى أكثر من لون وأكثر من قيمة لهذه الألوان، وتزداد قدرة الألوان على اضفاء الواقعية فى حالة استخدامها فى طبع صور فوتوغرافية بالألوان الكاملة، ومن ثم تضفى صبغة أكثر واقعية على اخراج الصحيفة، وتفيد هذه الواقعية فى جعل القارئ أكثر استعداداً لتقبل الرسالة الاعلامية.

٤- أن ينمى ارتباطات معينة:

من الطبيعى أن يربط الأفراد ألوانا معينة بمنتجات معينة، فالأحمر لون مقبول للحوم الطازجة، فى حين أن التفكير فى اللون الأخضر مع هذه اللحوم ليس مريحا على الاطلاق. ولكن هناك عديد من الارتباطات ليست بهذا الوضوح، ومن هنا قد يستدعى الأمر بحثا قبل أن يتم اختيار اللون. ولا يمكن الوثوق دائما فى الحكم الشخصى، فعلى الرغم من أن الفرد قد يشك فى أن اللون القرمزى يتم تفضيله بدرجة أكبر من الأزرق لرسالة اعلانية عن بودرة الوجه، فانه قد يحدث خطأ بدون وجود أية قاعدة أكثر وضوحا وتقوم على شئ ملموس لهذا الاختيار.

ويذهب البعض إلى أن استخدام الصحيفة للون معين بصفة مستمرة يرسخ صلة التعارف بينها وبين القارئ، حيث يشكل هذا اللون ملمحا من ملامح شخصية الصحيفة تلك الشخصية التى يرتبط بها القارئ ويألفها.

٥- أن يساعد على التذكر:

عند وصف شئ مـا، من المحتـمل أن نشيـر إلى لونه. وقـد يرجع هذا إلى أن اللون يمـتـلـك قيـمـة تذكيـرية عـالية، وهى خاصيـة يسـتطيع أن يسـتـغلهـا القـائـم بالاتـصـال. فـاللـون يجب أن يهـيـمـن لأنه يسـاعـد القـراء على تذكـر مـا يرونه. ويـهـتـم المعلنون على وجـه الخـصـوص باسـتـدعـاء القـارئ للـرسـالة الاعـلانيـة، ويكـررون ألوانا بعـينهـا فى حمـلاتهم الاعلانيـة وذلك لكـى يحققـوا التعـريف بالسلعة أو المنتج.

٦- أن يخلق جوا مريحا:

إن إسـاءة استـخدام اللون فى الرسـالة الاعلاميـة أسـوأ، من وجهـة نظر القـائم بالاتصـال، من عـدم استـخـدام اللون على الاطلاق، إن اللون قد يحصل على جذب الانتباه المبـدئى للرسالة، ولكن اذا لم يتم تدعيم هذا وتطويره إلى اثارة الاهتـمام، فان القارئ لن يقض وقتا لكى يتفهم الرسالة، فـالاختيار السيئ والاستخدام السيئ للألوان يمكن أن يصرف القراء فى الحال عن الرسالة الاعلامية بعد اثارة انتباههم.

اللون فى التصميم:

اذا تم استخدام اللون بحكمة وتعقل، فانه يصبح أداة قوية فى متناول المصمم، ولهذا السبب، وأيضـا بسبب أنه من الأمـور الشـيـقـة العـمل باسـتـخدام اللون، يجب على المصـمم أن يتدارس استـخدام اللون ويقوم بتـجربة استـخدامـاته المختلفة دون أن يفتر حماسه.

وعلى سبـيل المثـال، فـان اختـيـار الحبر الملون والورق الملون لمهمة طباعـيـة يعد جزءا من عملية التـصـمـيـم، فـاللون لا يستخدم فقط للتأكيد على كلمـة أو مجموعـة من الكـلـمـات أو على صـورة لأنـه يسـتـطـيـع أن يفـعـل مـا هو أكـثـر من مـجـرد التأكيد على عنصر معين. فألوان الورق والحبر يمكنها أن تجذب الانتبـاه، وتحافظ عليه، لا بل أنها تقوم باجراء عملية الاتصال مباشرة بالقارئ.

وعند استخدام اللون فى التصميم يجب أن نأخذ فى اعتبارنا ما يلى:

١- كنه اللون hue، سواء كان أحمر أو أزرق أو أصفر.

٢- درجة اللون tone بمعنى قوة اللون وموقعه بين الأبيض والأسود.

٣- درجـة حـرارة اللون temperature بمعنى البـرودة أو السـخونة النسـبيـة للألوان بالمقارنة بعضها ببعض.

٤- كمية اللون quantity بمعنى حجم المساحات اللونية وعلاقة هذه المساحات بعضهـا ببعض، وذلك لأن المسـاحات الكبيـرة من اللون لا تظهر على أنها تنتـمى لدرجـة لونيـة مـختلفـة بالمقـارنة بالمسـاحـات الصـغيـرة من اللون نفسـه(*) فحسب، ولكن سوف تبدو المساحات الكبيرة فى الغالب على أنهـا من كنه لون مـختلف بدرجة طفيـفة بالمقارنة بـالكنه المسـتخدم فى طباعة المساحات الصغيرة.

٥- المـوقــع position بمعنى المكان الذى يحتله اللون وعـلاقـة هذا المكان بالمساحات اللونية الأخرى على الصفحة نفسها.

وأيا كـان الأمر، فـانه من المفـروض أن يراعى فى استـخدام الألوان ما ينبـغى مراعاته بالنسبـة لغيرها من العناصر التيـبوغرافيـة، من تجنب حشـدها وازدحامها وتجاورها حـتى لا تفـقـد تأثيـرها بـالنسـبـة للقـارئ. فـاللون، مـثله مـثـل الحـروف المسـتخدمـة فى الصـفحـة المطبـوعة، يجب أن يكون متـوازنا، فـاذا اسـتخدم اللون أعلى المركز البصرى فى الصـفـحـة، فـانه يجب أن يكون متـوازنا مع لون مسـتخدم أسفـل هذا المركز. واذا اسـتخـدم اللـون فـى أحد جـوانب الصـفـحـة كـمـا فـى حروف العنوان، فانه يجـب أن يتم تكرار اسـتخدامه فى الجانب الآخر من الصفحة. وكلما كبـر حجـم الكـتـلـة اللونيـة المسـتخـدمـة وجـب وضـعـهـا بـالقـرب من منتـصف الصـفـحـة.

(*) على سبيل المثال، الجداول النحيفة أو الكلمات الاستهلاكية الصغيرة.

وليس التوازن فقط هو ما يجب مراعاته عند استخدام اللون، ولكن يجب ان يتم ترتيب الألوان، بما فيها الأسود والرمادى والأبيض، فى الصفحة المطبوعة وفقا للمبادئ الأساسية فى التصميم مثل التوازن والتباين والتناسب والايقاع والتوافق والوحدة والحركة، وذلك على النحو التالى:

١- ينبع التوازن balance من الوضع المتعقل للعناصر وفقا لثقلها. ويضيف اللون وزنا أكبر إلى العناصر التيبوغرافية، فالألوان المشرقة تبدو أخف وزنا، فى حين أن الألوان القاتمة تبدو أثقل وزنا. وعندما يستخدم اللون مع الأسود للطباعة بلونين، فينبغى أن يكون وزنه خفيفا نسبيا حتى لا يسحب الانتباه من الأسود. ومن الطبيعى أن يوضع اللون فى مناطق كبيرة بنسب تتراوح بين ٣٠، ٥٠ ٪، بمعنى أن يتم استخدام نسب شبكية مختلفة لتخفيف قيمة اللون، ويجب الاحتفاظ باللون كامل القيمة solid color للتأكيد على عنصر معين.

وقد أثبتت الدراسات أن الألوان أكثر جذبا لعين المشاهد، ومن ثم فالعنصر الملون أكثر جذبا للانتباه من العنصر الأبيض والأسود، والجاذبية التى تحققها الألوان تضفى ثقلا بصريا على العنصر الملون، وعلى ذلك يمكن استخدامها كأداة لتحقيق التوازن بين عناصر غير متماثلة، كأن يتوازن عنصر ملون صغير المساحة أمام عنصر آخر أكبر أبيض وأسود، والمشاهد ينجذب إلى المساحة الملونة على صغرها، وتدفعه جاذبية الألوان إلى أن يرى كلا العنصرين ذا وزن بصرى واحد.

كذلك تبدو الألوان الدافئة واللامعة أثقل من الألوان الباردة والمعتمة، فمساحة صغيرة من الأحمر يمكن أن تتوازن أمام مساحة كبيرة نسبيا من الأزرق، ومساحة صغيرة من لون لامع تتوازن أمام مساحة أكبر من لون معتم بالكنه نفسه.

٢- وبالنسبة للوحدة unity، فانه بقدر أهمية الوظائف التى تؤديها الألوان، تكون مساهمتها فى اضفاء الوحدة بين أجزاء التصميم، حيث تلعب

الألوان دورا مهما فى دمج العناصر معا ، وخلق قدر من الوحدة البصرية يسهل ادراكه من قبل القارئ. وتتحقق الوحدة فى الألوان من خلال تكرار اللون فى مواضع مختلفة من التصميم، بما يخلق ترديدا للعين عبر هذه المواضع، ويجعلها تستشعر الترابط فيما بينها ، ولا يقتصر تحقيق الوحدة فى اللون على تكرار أكناه الألوان المستخدمة، بل تتحقق كذلك من خلال التماثل فى قيم هذه الألوان، بما يشكل سمة مميزة لمجموعة الألوان المستخدمة بحيث ترتبط معا.

وهكذا ، فانه اذا أسيئ وضع اللون على الصفحة، فانه يمكن أن يؤدى إلى فقدان التكامل والوحدة، لدرجة أنه يجعل الرسالة الاعلامية تبدو مفتتة.

٣- وفيما يتعلق بالحركة Movement، فانه يمكن القول إن درجة الجاذبية التى تعكسها العناصر الملونة تعتبر عاملا مهما فى قيمتها الديناميكية، حيث يزداد الاحساس بحركة هذه العناصر كلما زادت جاذبيتها أو العكس.

وتعتمد جاذبية العناصر الملونة على عدة عوامل نذكر منها ، مقدار تباين هذه العناصر فى مظهرها المرئى، حيث تزداد جاذبية العنصر بزيادة تباينه مع العناصر الأخرى. كذلك تعتمد الجاذبية على عامل المساحة، فتزداد جاذبية العناصر الملونة بزيادة مساحتها ، وتعتبر طبيعة الشكل الذى يتخذه العنصر الملون عاملا ثالثا فى جاذبيته، فالأشكال الملونة سهلة الادراك، وكذلك الأشكال التى تحمل قدرا من التعريف والخبرة من جانب الرائى أكثر جاذبية. وأخيرا ، فلا يمكن انكار عامل الموضع فى اضفاء الجاذبية على العناصر الملونة، حيث تكتسب هذه العناصر قدرا أكبر من الجاذبية اذا ما احتلت موضعا قويا كالمركز البصرى مثلا.

وبهذا ، يمكن للون أن يحرك القارئ عبر قصة اخبارية معينة، فيمكن أن تستخدم العناصر الملونة لتقود القارئ لقراءة موضوع معين، كما أن العناوين تتيح الفرصة لارشاد عين القارئ خلال محتويات صفحة ما .

٤- وبالنسبة للتناسب proportion، الذى يشير إلى العلاقات بين الألوان، فان فعالية التصميم تعتمد على التناسب الجيد بين عناصره الملونة من ناحية، وبين العناصر الملونة والعناصر الأبيض والأسود من ناحية أخرى.

ويتطلب التنسيق المتناسب لإحداث التوازن المريح ما يلى:

(١) استخدام الألوان القاتمة والألوان الفاتحة.

(٢) استخدام الألوان الضعيفة أو الباهتة والألوان المشرقة أو اللامعة.

٥- والايقــاع rhythm فى التصميم بمثابة القانون الذى ينظم الصراع بين المتناقضات الموجودة فيه، والتى تنتج عن التباين فى الأشكال والمساحات والاتجاهات فضلا عن أنه يعمل على استمرار الوحدة والتوافق فى التصميم حيث يربط أجزاءه المختلفة معا محققا التجانس الكامل، كذلك يعد الايقاع مظهرا أساسيا من مظاهر الحركة، فالعين تتعرف على الايقاع بسهولة وتتبع وحداته المتتالية، مما يضفى على التصميم قدرا كبيرا من الحيوية والدينامية.

والاستخدام الايقاعى للون يتحقق من خلال تكراره فى العديد من النقاط أو المواقع على الصفحة المطبوعة، ويمكن استخدام بقع من لون اضافى بفعالية بهذه الطريقة لكى تقود عين القارىء خلال الرسالة الاعلامية.

٦- والتباين contrast ضرورى لوضوح الرؤية legbility ، ويعد التباين فى القيم أكثر دلالة من التباين فى الألوان ذاتها. ولهذا السبب، عندما يمثل اللون خلفية أو أرضية، يجب أن تكون هناك عناية لمعالجته حتى لايطغى على العناصر الأخرى. واذا كان اللون الأساسى قاتما فإن الخلفية يجب أن تكون خفيفة أو فاتحة أو العكس.

٧- والتــوافق harmony بمعناه العام، ينبع من الالتزام بالمبادئ الأخرى

لاستخدام اللون مثل التوازن والتباين والتناسب...إلخ، بالاضافة إلى الالتزام بالمبادئ العامة للتوافق.

وبالنسبة لاستخدام اللون فى تصميم الجرائد يمكن تقسيم الجرائد وفقا لاستخدامها للون إلى ثلاثة قطاعات وذلك على النحو التالى:

القطاع الأول :

تضفى الجرائد التى تندرج أسفل هذا القطاع تأكيدا ضخما على اللون. ويمكن القول إن هذه النوعية من الجرائد تضع اللون نصب عينيها ، بمعنى أن اللون فى هذه الحالة يصبح قوة مسيطرة تفقد الجريدة بدونه صورتها أو شكلها وروحها التى اعتادها القارئ، ولا سيما أن اللون بالنسبة لصحف هذا القطاع يعد ملمحا أساسيا من ملامحها وجزءا من شخصيتها وفلسفتها ، لا بل إنها فى كثير من الأحيان تعده شخصيتها المتفردة ذاتها.

وبالنسبة لهذا القطاع من الجرائد، يكون هناك تفويضا من الجريدة لاستخدام اللون بصفة يومية بغض النظر عن طبيعة الأخبار المنشورة فى ذلك اليوم وكيفية تقديمها وعرضها للقارئ، ولا شك أن استخدام اللون بهذه الطريقة يعد أمرا تعسفيا سواء بالنسبة لمصمم الصفحة أو القارئ.

وعلى أى حال، فان الجودة الصحفية تعنى قياس اللون بالمقاييس نفسها التى تقاس بها العناصر التيبوغرافية الأخرى، وذلك من ناحية مدى وظيفة استخدام اللون، وكيف يساعد فى تحقيق أفضل اتصال بالقارىء على صفحة الجريدة، أو بعبارة أخرى ينبغى أن يكون اللون عاملاً مساعداً فى توصيل الرسالة الإعلامية إلى القارىء.

القطاع الثانى:

وفى هذا القطاع، نجد أن الجرائد تضع اللون فى مرتبة ثانية، بمعنى أن اللون يضيف لمسات مثيرة وشيقة، وقد يساعد فى دفع القارئ للاطلاع على الحروف

والمساحات البيضاء والصور التى تقدمها الصحيفة له، بصفة يومية، ولكن اللون لا يصبح عنصراً بصرياً مسيطراً.

وهناك عديد من الصحف التى تستخدم الألوان بطريقة تنعكس على صفحاتها الجذابة الملونة، ويمكن الاستشهاد فى هذه السبيل بتلك الصفحات الأولى من الصحف الأمريكية التى غطت مأساة مكوك الفضاء الأمريكى عام ١٩٨٦، وكذلك صفحات الأزياء والطعام، والخرائط العديدة، والرسوم التى تستخدم الألوان لكى تقوم بتوصل الحقائق والبيانات المختلفة للقارئ، وكل هذه نماذج لاستخدام اللون بطريقة لا تخرج به عن نطاق الوظيفية، حيث أن أكناه الألوان تعمل على تقديم المعلومات بوضوح مما يؤثر على جذب بصر القارئ.

ومن أمثلة الصحف التى تنتمى لهذا القطاع، صحيفة «يواس ايه توادى» USA Today الأمريكية، التى فكرت مليا فى الشكل الذى يجب أن تكون عليه قبل أن تصدر فى أواخر عام ١٩٨٢، فقد خططت الصحيفة لنفسها شخصية متفردة ومميزة، وبنت الصحيفة فلسفتها على هذا التصميم.

ومن هنا، قامت صحيفة «يو اس ايه توادى» ببناء اللون فى شخصيتها، وهكذا فانه يمكن للقارئ أن يدرك أن هناك أشياء محدودة تبدو دائما ملونة. فالصحيفة تداوم على استخدام اللون فى صفحتها الأولى بصفة يومية وكذلك فى الصفحات الأولى من الأقسام المختلفة من الصحيفة. ويمكن مشاهدة اللون فى لافتة الصحيفة وأذنيها، كما يوجد اللون فى الغالب أسفل يمين الصفحة الأولى، وكذلك فى وسطها. وكل هذا يعد جزءا من شخصية الصحيفة، ويستخدم اللون فى هذه الحالة لتدعيم هذه الشخصية. ولا شك أن هذه الممارسات تضمن مزيد من الألوان فى الصحيفة، وذلك فى إطار فلسفة أساسية تتبناها الصحيفة.

القطاع الثالث:

وهناك قطاع ثالث من الصحف يسىء استخدام اللون، ويطلق على الصحف التى

تندرج تحت هذا القطاع «الصـحف الملونة» colored newspapers، والصـحف الملونة هى تلك الصحف التى تبالغ فى كمية العناصر الملونة وعددها، وتستخدم اللون على صفحاتها كيفما اتفق بطريقة عشوائية غير مخططة وغير متناسقة دون وجود فلسفة تحكمها فى استخدام اللون. وبالتالى تثير مثل هذه النوعية من الصحف السخرية والعديد من الانتقادات فى الندوات العلمية والمحافل الأكاديمية.

القواعد التيبواغرفية لاستخدام اللون المنفصل:

تستخدم الصحف بصفة عامة لونا واحد، أو لونا واحدا مع الحروف السوداء، فى كل من المواد التحريرية والاعلانية. وعلى الرغم من أن اللون المنفصل يستطيع أن يجذب الانتباه ويساعد القراء على فهم الرسوم التوضيحية كالخرائط والرسوم البيانية، إلا أنه يجب التعامل معه بعناية.

فاذا استخدم اللون فى نقل الفكرة من الصفحة الى ذهن القارئ، فحينئذ يمكن تبرير استخدام اللون من الناحية الوظيفية. واذا كان اللون يساعد على سرعة الفهم، أو اذا كان يساعد على ايضاح العلاقات المتداخلة المعقدة، فان اللون يكون قد استخدم بوظيفية. واذا ساعد اللون على خلق حالة نفسية مناسبة لمقال ما، وذلك بأن يكون اللون بنيا أو مصفرا وذلك للاشارة الى القدم، أو اذا كان يساعد فى خلق الاستمرارية والتواصل خلال قصة اخبارية خاصة يتم نشرها على أكثر من صفحات الصحيفة، فان اللون يكون قد استخدم بوظيفية أيضا.

واذا استخدم اللون لأغراض محددة مثل توضيح الكلمات الرئيسية أو ربط المتن بالرسوم التوضيحية أو تركيز الانتباه على معالم مهمة أو تمييز العناصر الخاصة بالرسوم أو بوضع هذه الرسوم فى اطارات ملونة، فاننا نقول إن كل هذه الاستخدمات تعد وظيفية.

ورغم ذلك توجد استخدامات غير وظيفية للون، فاللون المنفصل يجب ألا يستخدم مطلقا فى موضع يكون فيه الحبر الأسود هو القاعدة. ففى مثل هذه

الحالات يصبح واضحا للقارئ أن اللون قد تم استخدامه لمجرد أنه متاح، فالاستخدام العبثى للون يضعف تأثيره فى مواضع أخرى على الصفحة، حيث يكون استخدامه فى هذه المواضع مهما بالفعل.

ومن هنا، يجب تجنب الوقوع فى اغراء استخدام اللون المنفصل، فحين يكون هذا اللون متاحا، غالبا ما يستخدمه المخرجون فى تلوين عديد من العناصر على الصفحة دفعة واحدة، فنجد الجداول والاطارات والصور والشبكات التى تطبع عليها حروف المتن والعناوين مطبوعة بالألوان. ولا شك أن هذا الاستخدام غير المنظم للون المنفصل يخلق صفحة مشوهة لا تضيف شيئا للقارئ.

ففى بعض الأحيان، نجد أن بعض الصحف التى تميل الى الصراخ والاثارة، ولا سيما بعض الصحف المصرية المعارضة والمستقلة، تقوم باستخدام اللون بشكل يتسم بالاسراف وخاصة على الصفحة الأولى، حيث يتراوح عدد مرات استخدام اللون فيما بين خمس وعشر مرات، وهو الأمر الذى يؤدى الى ظهور تلك المساحات اللونية فى شكل بقع حمراء أو خضراء أو زرقاء تسىء الى مظهر الصفحة التيبوغرافى، بل تسىء الى تصميمها، فضلا عن أن تعدد المساحات اللونية على الصفحة من شأنه خلق أكثر من نقطة جذب للانتباه على الصفحة الواحدة، مما يؤدى الى تشتيت انتباه القارئ.

والأبعد من ذلك، اذا كانت هذه البقع اللونية المتعددة ذات أكناه لونية مختلفة، فان ادراك هذه البقع اللونية يؤدى الى تعب العين وارهاقها وذلك لاختلاف الأطوال الموجية للألوان من ناحية، ولأن كل لون يستلزم من العين ضبط عدستها لوضع هذا اللون فى البؤرة الخاصة به بحيث يكون على الشبكية تماما عند ادراكه.

ويذهب بعض التيبوغرافيين الى أن أفضل استخدام للون المنفصل يكون فى العناصر غير المقروءة. ومن هنا، يجب ألا تتم طباعة حروف المتن باستخدام اللون

المنفصل. فاللون المنفصل يعد جيدا عند استخدامه فى الجداول والاطارات والعناصر الأخرى غير المقروءة. وتتضمن هذه العناصر اللافتة والعناوين الثابتة، لأنه حتى على الرغم من أن هذه العناصر تعد من العناصر المقروءة، الا أن القارئ المنتظم للصحيفة يتعرف عليها كرموز أو أشكال متكررة ليست فى حاجة لقرائتها بصفة يومية، ومن هنا فالقليل من الأفراد هم الذين يقرؤونها. وبالنسبة للقارئ أو المشترك الجديد فى الصحيفة، فإن التعرض لهذه العناصر ليس بالأمر الذى يصعب احتماله، لأنه عادة ما تكون كلمات اللافتة أو العناوين الثابتة قليلة.

إستخدامات اللون المنفصل:

وعلى الرغم من ذلك، يذهب البعض الآخر من التيبوغرافيين الى أنه يوجد عديد من الاستخدامات الأساسية للون المنفصل يمكن تحديدها فيما يلى:

١- اللون كرمز:

استخدم الفنانون الألوان كرموز منذ البداية. وفى كتابه المهم للغاية «عناصر اللون» The Elements of Color يقول جوهانز أيتن Johannes Itten «إنه فيما بين الشعوب على مر التاريخ، كانت توجد دائماً أنماط لاستخدام اللون كقيم رمزية فقط»، فالصينيون، على سبيل المثال، ادخروا اللون الأصفر للامبراطور فحسب، ومن هنا، كان لا يسمح لأى فرد آخر بارتداء زى أصفر.

ويربط الأفراد الألوان بمنتجات ومؤسسات معينة، وعلى سبيل المثال، يتم ربط اللون الأحمر باللحوم الطازجة، ويرى قراء صحيفة «يو اس ايه توادى» USA Today اللون الأزرق فى لافتة هذه الصحيفة كرموز معترف به وكجزء من هوية الصحيفة وشخصيتها. وقد بادرت الجرائد الأخرى بمحاكاة لافتة «يو اس توادى» باستخدام درجات مختلفة من اللون الأزرق وبنجاح متفاوت من صحيفة لأخرى.

وفى التصميم، قد يساهم اللون فى التعبير بصورة رمزية عن قصة خبرية

معينة مثل استخدام اللون الأرجوانى فى صفحة عن الخمور أو الطعام، أو استخدام اللون الأصفر للتعبير عن القدم ... الخ.

وفى المجتمعات العربية والاسلامية يعد اللون الأخضر رمزا دينيا صرفاً للاسلام. ومن هنا، نجد أن معظم الجرائد الدينية الاسلامية فى الوطن العربى تتخذ اللون الأخضر لونا مميزا لها عما دونها من الصحف، وذلك سواء كلون اضافى صبغى أو بطباعة صفحاتها باستخدام ورق ملون أخضر فاتح، والأمثلة كثيرة فى هذه السبيل مثل صحف «الرأى العام» و«اللواء الاسلامى » المصريتين، و«المسلمون » التى تصدر من لندن.

وحتى الصحف الدينية التى تستخدم الألوان الأربعة المركبة فى صفحتيها الأولى والأخيرة وصفحتى الوسط مثل صحيفة «عقيدتى » التى تصدر عن مؤسسة «دار التحرير للطبع والنشر» المصرية نجدها قد اختارت اللون الأخضر لطباعة لافتتها فى الصفحة الأولى وبعض عناوين صفحتى الوسط والصفحة الأخيرة، ورغم أن اختيار هذا اللون يؤدى الى صعوبات كثيرة فى ضبطه فى أثناء الطباعة نظرا لاستخدام اللونين الأصفر والأزرق فى طباعته، ولكنه بلا شك فان ظهور اللون الأخضر يعد معلما مميزا لمثل هذه النوعية من الصحف.

٢- اللون كأرضية شبكية:

إن الوظيفة الأولى التى يجب أن يقوم بها اللون هى أن يقوم بربط الأشياء بعضها ببعض، وليس أن يقوم بتجزئتها. ولذلك فاننا نحتاج الى ألوان نحسن التعامل معها ونستطيع كبح جماحها، بمعنى ألا تكون ألوانا صارخة وتعمل على أن تجذب الانتباه من الوحدات التى من المفترض أن تقوم بتوضيحها.

ومن هنا، ينبغى أن تكون الألوان باهتة، وذلك عن طريق استخدام الشبكة فى طباعتها، ويمكن أن يتم اختيار كنه لون ذى درجة لونية أساسية تذوب فى الدرجات اللونية للصور الشبكية الملونة، وذلك حتى يذوب الاثنان معا بحيث

يصبحان وكأنهما شىء واحد فى عين القارئ. ويجب ألا تفوق النسبة المئوية لقتامة الشبكة الملونة متوسط نسبة قتامة الصور الشبكية.

واذا كانت هناك رغبة لنشر حروف أو رسم خطى بالألوان، فحينئذ يجب اختيار لون يميل الى القتامة، وذلك لجعل الحروف والرسم الخطى محددين بدرجة كافية، مع استخدام الشبكات من اللون نفسه فى مساحات كبيرة.

والخطر هنا هو أنه - لبعض الأسباب - يتحول العديد من الألوان كالأحمر والبنى والأرجوانى الى اللون القرمزى عندما يتم استخدام الشبكة معها، وهذا غالبا ما يجعل المصمم يتحول الى استخدام اللون القرمزى مباشرة. ومن الحكمة أن نتفحص الأدلة الخاصة بالأحبار بعناية قبل أن نقبل على استخدام أى حبر، ولكن الأكثر حكمة أيضا هو أن ننفق أموالا اضافية لوضع شبكات ملونة فوق شبكات من اللون الأسود ، فالاجراء الأخير يفتح أمامنا بالطبع عددا كبيرا من الامكانات الشيقة لمزج الألوان.

٣- اللون كوسيلة إيضاح للتفاصيل:

كلما صغرت المساحة التى سوف يملؤها اللون، تعاظمت الحرية فى استخدام أية ألوان نشعر بالرغبة فى استخدامها، وفى مثل هذه الحالة، يكون اللون الفاتح هو الأفضل، بشرط زيادة درجة اللمعان كلما قلت المساحة التى سوف يستخدم فيها اللون.

وفى الصحف الأوروبية والأمريكية، من الطبيعى أن تكون الألوان المستخدمة فى الصفحات التحريرية هى نتاج اللون الإعلانى الذى يستخدمه المعلن، والطريقة التى بمقتضاها يتم تنسيق السطح الطباعى ووضعه على الطنبور الطابع، وكما هو الحال فى أغلب الحالات، لا يستطيع حتى القائمين على الانتاج الطباعى أن يتنبأوا بدقة بماهية الألوان التى سوف تكون متاحة للاستخدام فى الصفحات التحريرية، وإذا علموا مقدما وبالتحديد ماهية اللون الذى سيتم استخدامه، فليس أمامهم

سوى القليل مما يستطيعون عمله تجاه ذلك، وبناء على ذلك، فإن أى استخدام للون سوف يكون معتمداً على مقتضيات الإعلانات التى لا يمكن التحكم فيها أو التنبؤ بها، يجب تقليصه إلى أقصى درجة ممكنة.

٤- اللون كأداة للتأكيد:

من المهم أن ندرك أن هناك خطراً للون يجب التعرف عليه: أنه رغم ما قد نكون قد اعتدنا عليه من حيث أن الحبر الملون أكثر رؤية على الصفحة من الحبر الأسود، إلا أن هذا التفكير يعد خاطئاً تماماً، فالأسود يمتلك أكبر قدر من التباين مع الصفحة البيضاء. ومن هنا، فالأسود هو أسهل الأحبار التى يمكن أن نقرأ بها الحروف المطبوعة لأنه أسهل الأحبار التى يمكن رؤيتها.

وإذا كان استخدام الألوان أفضل، فربما كان لدينا الآن صحفاً تُطبع باللون الأحمر وأخرى تُطبع بالأزرق أو القرمزى. ومن هنا، نادراً ما تُنشر حروف مطبوعة باللون، وعندما يتم ذلك، فإن هذا يرجع بالتأكيد إلى التأثير الألطف والأرق للون فى مقابل الخلفية التى هى عبارة عن ورق الصحف.

وهكذا، فإنه من المستحيل أن نتوقع التباين نفسه من اللون فى مقابل الورق الأبيض والذى نحصل عليه من الحبر الأسود فى مقابل الورق الأبيض، إذا كانت مساحات الحبر متساوية فى الحجم والشكل.

ومن هنا، فإذا أردنا أن نحصل على التأثير نفسه من اللون، فإنه يجب أن نعمل على زيادة حجم العنصر الذى يتم تلوينه وذلك لتعويض التباين الأقل بين الحبر الملون والورق. ويختلف العامل الذى بمقتضاه يجب زيادة المساحة باختلاف نسبة اللمعان والقتامة للون الذى يتم اختياره: فكلما اقتربت درجة اللون من الأسود صغرت نسبة زيادة المساحة، وكلما كان اللون باهتاً، كبرت نسبة الزيادة فى المساحة.

٥- اللون كإطار:

يمكن تكثيف تأثير الصورة الفوتوغرافية الملونة عن طريق احاطتها باطار من شبكة خفيفة مستوحاة من أحد الألوان المسيطرة على الصورة الفوتوغرافية. ويجب أن يبلغ سمك هذا الاطار الذى يحيط بالصورة أو الصور والموضوع المصاحب لها ٣ كور.

٦- اللون كوسيلة للزينة:

إن استخدام اللون كوسيلة للزينة يتطلب خطوطاً جريئة، فالجرأة أمر ضرورى هنا دون خوف، ولكن عدم الاسراف هو جوهر الأناقة. فمن الجوهرى أن يتذكر المخرجون الاطار أو السياسة الاخراجية التى يعملون خلالها، وأن يتذكروا أيضاً أنهم يجب أن يظلوا خلال حدود النظام الذى وضعوه بأنفسهم للجريدة أو المجلة.

وكلما كان اللون نقياً ونظيفاً، كان من المحتمل أن يكون تأثيره حاداً. وفى اطار المجلة، والتى تعتبر على النقيض من الملصق، من الحكمة أن نستخدم ألواناً هادئة حتى فى المواقف التى يفضل فيها الثراء والجودة الرائعة للألوان، وعلاوة على ذلك، لأن الإعلانات عادة ما تبدو مبهرجة فى ألوانها، فمن المهم أن نختار اللون التحريرى بحيث يحافظ على الرقة والبساطة للمنتج التحريرى، وذلك حتى يكون هناك تباين مع الإعلانات.

٧- اللون وتقسيم الموضوعات على الصفحة:

يُمكن أن يُساهم اللون فى خلق أقسام أو أبواب عبر الصفحة بصورة فعالة. ففى الصفحة الأولى فى قسم الموضوعات الخفيفة feature section front التى تضم قصصاً عديدة متصلة بالفكرة نفسها، فإن الألوان يمكن أن تعمل على تبويب هذه المواد وتقسيمها، لتعطى بذلك هوية منفصلة لكل باب. ومن المعتقد أن الرسام الهولندى بييه موندريان Piet Mondrian (١٨٧٢ - ١٩٤٤) هو الذى اخترع هذا الأسلوب مستخدماً فى ذلك الأصفر والأحمر والأزرق لخلق احساس بالتوازن

equilibrium والتـوازن اللاشكلى asymmetrical balance وذلك مـن خـلال الشكل المستطيل.

٨- عدد مرات استخدام اللون على الصفحة:

وفيما يتعلق باستخدامات اللون المنفصل أيضاً، يؤكد بعض التيبوغرافيين على ألا يُستخدم اللون فى أكثر من ثلاثة مواضع على الصفحة أو فى اعلان من أى حجم. ويمكن أن تكون هذه المواضع كبيرة المساحة، ولكنها يجب أن تكون بسيطة فى شكلها ومفصولة بعضها عن بعض فصلاً جيداً، لأنه إذا كان يوجد أكثر من ثلاثة عناصر ملونة على الصفحة نفسها ، وإذا كانت هذه العناصر قريبة جداً بعضها من بعض، فانها سوف تنافس بعضها البعض، وبالتالى تقلل أو تبطل قيمة استخدام اللون.

إستخدامات الأكثاه اللونية فى الصحافة:

١- اللون الأحمر:

من الواضح لأى باحث فى مجال طباعة الصحف واخراجها سواء فى مصر أو العالم أن أغلب هذه الصحف يستخدم لوناً منفصلاً واحداً بالاضافة للأسود، وتتفق أغلب هذه الصحف على اختيار اللون الأحمر كلون اضافى وذلك للمزايا العديدة التى يتمتع بها هذا اللون وأهمها:

(أ) يرمز اللون الأحمر للثورة والنشاط والدم والقتال والعنف، ولذلك فإنه لون مثير بطبيعته، ولن تجد الصحف خيراً من هذا اللون لاثارة انتباه القارىء وجذب اهتمامه.

(ب) اللون الأحمر لون قوى وجرىء وذو جاذبية كبيرة، فإذا استخدم هذا اللون فى بقعة واحدة على الصفحة أو فى تلوين خط مثلاً، فإن هذا يعد كافياً لجذب العين.

(جـ) للون الأحـمـر أثره فى تنبيـه الغـدد واثارة الحـواس، وله أثره فى زيادة ضـربات القلب، ومن الملاحظ أن كـثـيـراً من الحـيـوانات يسـبب لها اللون الأحمر حالة من التوتر العصبى والهياج الشديد، ويرجع ذلك إلى تكوين شبكية عين الانسان والحيوان أيضاً التى تتأثر بالألوان الزاهية، حيث أن بؤرة اللون الأحمر تقع خلف شبكية العين، ومن هنا تبذل العين مجهوداً لوضع بؤرة هذا اللون على الشبكية تماماً.

(د) ولعله للسبب السابق نفسه، يبدو اللون الأحمر وكأنه يتقدم إلى الأمام على العكس من اللون الأزرق الذى يبـدو وكـأنه يتـراجع إلى الخلف retreating color، مما يجعل اللون الأحمر يبدو أقرب من الأزرق إذا وضعا على مسافة واحدة، وهذا ما يجعل الأحمر واضحاً من على بعد، وهذا ما يفيد الجرائد التى تباع فى أكشاك التوزيع حيث يفيد تلوين عنوان عريض مثلاً فى حدث مهم فى جذب انتباه القارىء للصحيفة، وبالتالى زيادة التوزيع.

(هـ) تُوحى الألوان الحمراء والبرتقالية والصفراء بصفة عامة بالدفء، كما أنها تسبب فى الوقت نفسه حالة من الانفعال والاثارة، ولعل هذا ما يجعل الصحف الرياضية والصحف التى تهدف إلى الاثارة تسرف فى استخدام هذا اللون.

(و) كما يعد الأحمر أكثر الألوان الطباعية تبايناً، إذا ما قورن بالألوان الأخرى، فالأزرق مثلاً قريب من الأسود (لون الحبر المستخدم فى طباعة حروف المتن والعناوين)، والأصفر قريب من الأبيض (لون الورق).

وعلى الرغم من المزايا العديدة للون الأحمر، فإن هذا اللون لا يعد لونا جيداً فى تكوين خلفية أو أرضية يطبع فوقها الأسود، خاصة إذا كان اللون الأحمر بكامل قيمته اللونية، حيث أن حروف المتن السوداء المطبوعة فوق الأرضية الحمراء لن تتمتع بالوضوح أو يسر القراءة. ولكن اللون الأحمر كلون للخلفية يُعد مناسباً

للغاية إذا ظهرت عليه الحروف الطباعية معكوسة (حروفاً بيضاء مفرغة من أرضية حمراء كاملة القيمة)، وخاصة إذا كانت هذه الحروف كبيرة وخالية من الزوائد الرفيعة. وكذلك يعد الأحمر لوناً جيداً للأرضية للمتن أو العناوين المطبوعة بالأسود إذا استخدمت الشبكة معه بحيث يبدو هذا اللون باهتاً خفيفاً.

٢- اللون الأصفر:

من الناحية التقليدية، يُعتبر الأصفر لوناً سلبياً، ولا يعد جاذباً قوياً للانتباه ولكنه يستخدم فى الأسواق المعاصرة لجذب الانتباه وتركيزه، ولذلك فهو الأكثر استخداماً فى مواد التعبئة، فهو لون متفائل ويبعث على الترقب والتحفز فى الاستخدام المعاصر له وهو مرتبط بصفة عامة بالدفء والصحة الجيدة والبهجة، وهو أكثر الألوان ارتباطاً بمنتجات الأطعمة.

والأصفر هو لون الضوء والشمس، إنه لون رائع للغاية. وعندما يستخدم كأرضية للأسود أو كحروف طباعية صفراء على أرضية سوداء، فانه يسهل قراءته من مسافة بعيدة نوعاً. ويجب استخدام اللون الأصفر فى كتلة كبيرة، ويجب عدم استخدامه كلون لحروف المتن أو العناوين على الورق الأبيض، فالحروف الصفراء قريبة للغاية من الأبيض فى الدرجة اللونية. ويجب كذلك تجنب استخدام الحروف الطباعية البيضاء بلون الورق والمفرغة من الأرضية الصفراء، لقلة درجة التباين بين الأبيض والأصفر، وبالتالى عدم وجود درجة كافية من التباين تسمح بيسر القراءة.

٣- اللون البرتقالى:

إن اللون البرتقالى، مثل البنى يميل إلى أن يكون مرتبطاً بخصائص عضوية، فهو كنه خصب مثل الأحمر ولكنه فى الوقت نفسه يخلو من خصائص اللون الأحمر العدوانية بصفة عامة، كما أن خصائصه المفضلة تميل إلى أن تعطى الارتباط نفسه بالطعام تماماً مثل الأصفر. وقد كان البرتقالى لوناً شعبياً ومنتشراً فى مواد التعبئة والاعلانات فى أواخر القرن التاسع عشر. كما أنه لون موسمى يظهر فى الخريف،

وهو يعكس مع الأسود الارتباط بعيد جميع القديسين Halloween الذى يـوافق ليلة أول نوفمبر وهو ما يعد أحد الأنماط اللونية الثابتة عند الأمريكيين.

والبرتقالى لـون ثرى، ويوحى تشابهـه مع الذهب بألوان النقود والرخاء. ويجب أن يكون استخدامه على الصفحة المطبوعة بالطريقة نفسها التى يستخدم بها اللون الأصفر.

والبنى، كظل للون البرتقالى، يُعد أكثر الألوان تقلباً، فلظلاله القدرة الكافية على حمل الحروف المعكوسة، كما أن درجاته الفاتحة ليست ضعيفة على الاطلاق ويرتبط هذا اللون فى أذهان الرجال بالخشب والجلود، فى حين أنه يرتبط فى أذهان النساء بملابس الفراء الناعمة، والبنى، مثل الأزرق، لا يتسم بضعف فطرى، وهكذا فانه من الممكن استخدامه فى نوعية متعددة من الوظائف.

٤- اللـون الأخضـر:

الأخضر هو لون الطبيعة، ولأن الطبيعة شىء حقيقى، فان الأخضر يوحى بالإخلاص. واللون الأخضر لون مناسب للاستخدام تقريباً فى أى جزء من المادة المطبوعة، وهذا يعد حقيقياً بالنسبة للأخضر على العكس من أى لون آخر باستثناء البنى، فهذان اللونان قد يستخدمان فى مساحات كبيرة أو صغيرة.

٥- اللـون الأزرق:

يرمز الأزرق للسماء والماء، إنه يمثل الصبر والأمل والهدوء. إنه لون مفضل لغالبية الناس، ولذلك يشعر الطابع أنه آمن تماماً عند استخدام هذا اللون. والأزرق لون محبب للنفس سواء الفاتح منه أو الغامق. إنه لون جيد للغاية عند استخدامه كأرضية حيث أن الحروف الطباعية يمكن قراءتها بسهولة عند تفريغها من الأرضية الملونة الزرقاء (حروف بيضاء على أرضية زرقاء)، أو عندما تطبع هذه الحروف بالحبر الأسود على الأرضية الزرقاء، وفى هذه الحالة يجب أن يكون اللون أزرق فاتحاً للغاية، والا فان الحروف سوف تكون صعبة القراءة.

ولعل ارتباط اللون الأزرق بالماء هو ما جعل معظم الصحف العمانية تستخدم هذا اللون كلون إضافى نظراً لارتباط العمانيين منذ القدم بالبحر، أحبوه ونبغوا فى فنونه وركبوه، وكانت لهم فيه صولات وجولات، حتى صار للاسطول العمانى فى المنطقة بأسرها هيبة وشأن، فالبحر كان على مدار التاريخ جزءاً لا يتجزأ من الحضارة العمانية، ومقوماً أساسياً من مقومات الشخصية العمانية، وربما كان ذلك هو ما دفع الصحف العمانية إلى اختيار لون البحر ليكون حجر الزاوية فى عملية تلوينها.

٦- اللون البنفسجى:

والبنفسجى، وخاصة ظل البنفسجى من اللون الأرجوانى يوحى بالأردية الملكية ووقار أردية الكنيسة، وعظمة وبهاء كتاب الطقوس الدينية. ويمكن استخدامه بطرق عديدة ولكن درجاته الفاتحة، على الرغم من أنها تلقى شعبية بين النساء، تؤدى جيداً إلى التذكير بنبات ذى عطر معين وهو اللافندر lavender وهو ما يناسب الرجال.

ولا يستخدم الطابعون والمخرجون اللون البنفسجى بقدر الامكان. ورغم ذلك فانه لون يسهل استخدامه كلون زخرفى جيد للجداول والفواصل والحروف الاستهلالية. والبنفسجى أيضاً لون يسهل رؤيته عندما يستخدم فى تلوين الحروف المطبوعة على الورق الأبيض.

والدرجات الفاتحة tints والظلال shades الخاصة باللون البنفسجى المستخدمة فى مساحات كبيرة تعتبر أرضية ملونة جيدة للحروف سواء المطبوعة على اللون نفسه أو المفرغة منه، إلا أنه إذا كان يجب طباعة الحروف السوداء على أرضية بنفسجية، فيجب أن يكون البنفسجى فاتحاً، ويجب أن تكون الحروف الطباعية من حجم كبير نسبياً حتى لا تضيع زوائدها الصغيرة.

القواعد التيبوغرافية لاستخدام الألوان المركبة:

يتبع استخدام اللون المركب فى المواد التحريرية النقاط الارشادية نفسها بالنسبة لاستخدام الصور العادية (الأبيض والأسود). فجودة الصورة الفوتوغرافية تعد أمراً جوهرياً، ويجب ألا تكون القيمة الاخبارية للصورة منخفضة. وباتباع التخطيط الجيد لمعظم الصور الفوتوغرافية الملونة مقدماً، يكون لدى المخرجين فرصة كبيرة للتأكيد على روعة الصورة سواء من الناحية التحريرية أو الفنية.

ومن هنا، يجب ألا تستخدم الصور الفوتوغرافية الملونة لمجرد أنها متاحة، ففى عديد من الحالات تعد الصور الفوتوغرافية العادية أقوى من الصور الملونة وخاصة فى الجرائد.

وليس حقيقياً أنه يجب أن تكون كل الصور على الصفحة أما صوراً ملونة أو عادية، حيث يمكن استخدام كلا النوعين على الصفحة نفسها، فهذا المزج يبدو لطيفا، وغالباً ما يؤدى إلى تأكيد قوة الصور الملونة والعادية على حد سواء، وذلك نظراً للتباين الشديد بين الدرجات اللونية فى كلا النوعين من الصور.

ورغم ذلك تعتمد سياسة صحيفة «يو اس ايه توداى» USA Today، وهى إحدى الصحف الأمريكية التى توسعت فى استخدام الألوان المركبة، تعتمد فى الصفحات الأولى من أقسامها المختلفة على استخدام الصور الفوتوغرافية الملونة فقط، ويعد هذا جزءاً من شخصية الصحيفة. فلم تُرد هذه الصحيفة أن تمزج بين الصور الملونة والصور العادية على صفحتها الأولى، وذلك على الرغم من سهولة اتباع هذا الأسلوب.

ورغم أن المزاوجة بين الصور العادية والملونة على الصفحة نفسها يُعد اجراء جيداً بالنسبة للقارىء، ولكن قررت صحيفة «يو اس ايه توداى» ألا تتبع هذا الأسلوب، ولم يكن الأمر سهلاً ميسوراً، فقد كان من الصعب للغاية على القسم الاخبارى من الصحيفة توفير الصور الفوتوغرافية الملونة، لأن هذا يعنى أن تفكر

الصحيفة فى اللون المستخدم فى الصفحة الأولى، وأن تفكر فيما سينشر على هذه الصفحة، وأن تفكر فى تصوير الأحداث التى سيتم ابرازها على الصفحة الأولى بالأفلام الملونة. هذا بالإضافة إلى التعامل مع مشكلات نقل الصور الملتقطة من أقصى غرب الولايات المتحدة إلى أقصى الشرق، ويعد هذا أحد الأسباب التى اهتمت من أجله الصحيفة باقتناء وحدة «سيتكس» للاقمار الصناعية Scitex Satelite Unit لنقل الصور.

الصور الفوتوغرافية العادية والملونة:

إن واقعية الصورة العادية (الأبيض والأسود) لا تحتاج إلى دليل. ذلك أن المشاهد قد وجد أنه يستطيع أن يتقبلها كعرض دقيق للأشخاص والأشياء التى يراها، كما أنه يرغب فى تقبلها كعرض دقيق لتلك الأشياء والأشخاص التى لم يرها. إن القارىء يرى الحياة الطبيعية بالصورة العادية التى لا يزال يجدها مرضية على الرغم من أنها لا توضح ماهية الألوان التى يطبع بها العالم غير الأبيض والأسود. وعلى الرغم من فقدان الصورة العادية لهذه الواقعية اللونية، إلا أنها تكتسب القدرة على تفسير العاطفة والمشاعر. إن آلة التصوير تقوم بترجمة المناظر إلى درجات اللون الرمادى رغم رؤية العين لهذه المناظر بالألوان، يؤدى إلى وجود حقيقة أو واقعية مستقلة، ومن هنا فإن عالم الصورة العادية عالم مختلف، وهذا الاختلاف يساعد فى اعطاء تأكيد خاص لما تجسده هذه الصورة العادية، حيث أنها تصبح مفعمة بالحركة من خلال اختلافها عن العالم الحقيقى، فى حين أنها لا تزال تختزن واقعيتها وحقيقتها الجوهرية.

ومن ناحية أخرى، تُعد الصورة الفوتوغرافية الملونة أكثر واقعية من الصورة العادية، ولكن الحقيقة التى لا مراء فيها هى أن كونها ملونة ينكر عليها بأن تكون «مختلفة» عن الطبيعة الملونة كما هو الحال فى الصورة العادية، وهذا ما ينتقص من قدرتها على التفسير.

ورغم أنه يُقال أن الصحف التى تطبع الصور العادية (الأبيض والأسود) تعد ضعيفة بالمقارنة بالتليفزيون الملون أو المجلات والصحف التى تستخدم الطباعة الملونة، إلا أنه توجد عدة أسباب تبرهن على خطأ هذه النظرة، فقد تعودنا عبر فترة طويلة من الزمن على أن نقرأ الصحف ذات الصور العادية غير الملونة بفعالية كبيرة، ومن غير المحتمل أن يكون القارىء غير واع بأن الصور التى يراها ليست ملونة.

ويذهب البروفيسور رايت W. D. Wright أستاذ البصريات بكلية إمبريال للعلوم والتكنولوچيا Imperial College of Science and Technology إلى أنه حتى الصور العادية قد تبدو حقيقية أكثر من الصور الملونة، ان معلوماتنا الملونة مزودة بالصور العادية: «اننا قد نكون أقرب إلى الحقيقة باستخدام اللون ولكن كلما اقتربنا من هذه الحقيقة، اتضح لنا أن هذه مجرد صورة وليست شيئاً حقيقياً». إنه من العبث أن نتظاهر بأن اللون ليس أساسياً فى مقال يتناول اللوحات الزيتية لأحد كبار الفنانين، ولكن - وبدرجة مساوية - توجد مجالات أخرى يُفضل فيها استخدام الصور العادية، وخاصة تلك التى تحتوى على تدرجات الظلال الرمادية كافة، وذلك فيما يتعلق بتسجيل وقائع الحياة الاجتماعية. ويعتقد البعض أن الصور العادية يمكن أن تخلق تأثيرات بالحجم والعمق، وهو ما يصعب تحقيقه، لا بل من المستحيل وجوده فى أيه وسيلة إعلامية أخرى.

ويذهب بعض العاملين فى مجال التصوير الفوتوغرافى إلى أن اللون كاذب. وينبنى هذا الاعتقاد على نظرية شخصية مهمة. وهذه النظرية لا توحى بأن اللون كاذب بالمعنى نفسه عندما نقول أن الشخص قد يكون كاذباً، ولكن بصورة قريبة من هذا المعنى، فاللون قد يكذب مثلما يكذب الشعر. ومن هنا، فان الصورة الفوتوغرافية الملونة تكون صالحة فقط عندما تفشى بحقيقة سيكولوجية أكثر منها كذبة وثائقية.

وعلى سبيل المثال، لنفترض أن مصوراً بصدد تصوير مراسم الدفن لتسجيل كارثة موت أحد الأشخاص، وهى مناسبة حزينة وكئيبة. ولنفترض أبعد من ذلك أن مراسم الدفن تتم فى يوم ربيعى مشمس ومشرق: الأعشاب خضراء، والسماء زرقاء، والزهور يانعة تعكس مع ضوء الشمس بقعاً من الألوان الحمراء والزرقاء والبنفسجية والقرمزية المشرقة. إن هذه ليست ألوان الموت أو المأساة، كما أنها ليست مناسبة لخلق التأثير الكئيب والحزين لمراسم الدفن، إلا أنه إذا قام المصور بالتسجيل الفوتوغرافى لهذا المنظر كما حدث وتحت هذه الظروف، فلن يستطيع أن يجادله أحد بأن صوره تفتقد إلى الأمانة أو أنها تحتوى على أى شىء سوى الحقيقة.

وعلى أية حال، فإن هذه الصورة تكون حقيقة قائمة على أمر واقع، ولكنها تعد كذبة إذا اعتبرناها انعكاساً للمأساة السائدة. وهكذا، تصبح وظيفة الصورة الفوتوغرافية الملونة ليست التسجيل والتوثيق، لأنها وسيلة للتشويه والتحريف أكثر من كونها وسيلة مقبولة لتسجيل الأحداث. ومن هنا، فمن الأسهل بالنسبة للمصور أن يسجل الظروف المشابهة بصورة فوتوغرافية عادية (أبيض وأسود)، لأنها فى هذه الحالة لا تزال تعبر عن الحقيقة، لأن غياب اللون فى الصورة الفوتوغرافية يسمح للمشاهد بأن يضفى ألوانه الخاصة به على الصورة، أو ربما قد لا يشعر على الإطلاق بالحاجة إلى اللون.

ولكن كيف يقرر المصور ما إذا كان سوف يستخدم الفيلم الملون أم الفيلم العادى (الأبيض والأسود)؟.. يقول أحد مصورى مجلة «لايف» Life، إن الاجابة بسيطة للغاية فالمجلة تسمح لنا بهذه الميزة وتضطرنا إلى التفكير فى الموضوع الذى سنقوم بتصويره. فإذا اعتقدنا أن هناك عناصر فى الموضوع تحتاج بالضرورة إلى سرعات فيلم عالية، فعلينا استخدام الفيلم العادى، وإذا قمنا بالتصوير باستخدام فيلم ملون، فاننا نعلم أن اللون يفعل أشياء معينة لا يستطيع أن يفعلها الفيلم العادى.

وهناك عـديد من النقـاط الأخـرى التى تـكتـسب مـزيداً من الأهـمـيـة فى هذا الصـدد ، حيث يجب أن يتم التـصوير بالألوان عندما يرى المصور أن الألوان سـوف تسهم فى اضافة شىء ما إلى القصة الخبرية أو المادة الصحفية المصاحبة. والحقيقة أن بعض الأجزاء التى سوف تصبح حمـراء أو زرقـاء أو خضراء فى الصـورة الملونة سوف تتضمن عنصراً مرئياً أو عـاطفيـاً جديداً، أو سوف تضيف بعداً جديداً يتعلق بمضمون الصورة.

كما يجب التفكير بطريقة مختلفة تماماً عند القيـام بالتصوير الملون. فإذا كان لدينا شيء أحمر اللون ونصوره فى مقابل شيء آخر أزرق اللون، فـان هذا سيعطينا تبايناً رائعاً. وإذا قمنا بتصوير الشىء نفسه بالأبيض والأسود، فاننا سنحصل على شيـئيـن رمـاديين ونفقد التـمـيـيـز بين اللونين، ولذلك ففى التـصـوير العـادى يجب التأكيد على نقطة أو معلم من المعالم مع تضمين الصورة أكبر قدر ممكن من التباين فى القيم اللونية.

ويعـلق ويـلســـون هيـكس Wilson Hicks على عـمليـة المفاضلة بين الفـيلم الملون والعـادى فى التـصوير بأنه يتذكر منذ سنوات عديدة مضت أن أحد المصورين كان فى جزيرة ما بمجموعة جزر شمال استراليا ، وكانت هناك قبيلة محاربة، وكل ما يفعله الرجال هناك هو أن يحاربوا. وذهب المصور إلى هـنـاك، والتقط صوراً ملونة. وعندما شاهد هيكس هذه الصور، لم تبد حقيقية بـالنسـبـة له، لأنها كانت أشبه ما تكون بصور فيلم سينمائى. وفى مثل هذا الوقت تقريباً، حدث زلزال فى ألاسكا، وقام المصور الذى غطى هذا الزلزال بالتقاط معظم الصـور التى تسـجـل آثار الزلزال بالألوان. وعـنـدمـا شـاهد هيكس هذه الصـور، أدرك أن اللون لم يبـد مناسـبـاً للمـأسـاة والكارثة الكبـيـرة. ومـن المـمـكـن أن نضرب مـثـالاً أكـثـر تشـويقـاً، وهو الفقر، إنه من الصعب للغاية أن نصور الفقر بالألوان، لأنه فـجأة يصبح الفقر أمراً جذاباً وساحراً..!

وهناك سبب لتحول الكوارث والمآسى إلى أمور غاية فى الجاذبية والسحر عندما يتم تصويرها بالألوان، وسبب ذلك بسيط للغاية ويكمن فى طبيعة المادة الحساسة الملونة التى نصور بها ، إن الصورة الفوتوغرافية الملونة تبالغ فى تأكيد اللون. ومن هنا ، تبدو معظم المناظر الطبيعية أكثر جمالاً وتشويقاً عندما تُصور بأفلام ملونة بالمقارنة برؤية عين الانسان للمناظر نفسها. فالألوان يتم المبالغة فيها عندما نصور، وهكذا فانها تقدم عنصراً جديداً يتميز بالتصنع artificiality أو التكلف. وهذا قد يكون مقبولاً فى صور الأزياء والدراما والمسرح أو حتى فى المناظر الطبيعية. وهذا ما يجعل استخدام الألوان فى الصور الفوتوغرافية أمراً جيداً فى صفحات الفن والمرأة والأزياء والطعام.. الخ، أما إذا كان الأمر يتعلق بصور الفقر أو الزلزال أو الموت، فلا شك فان الصورة العادية تكون أكثر وظيفية وملاءمة. والمهم أن نحدد مدى ملاءمة الصورة العادية أو الملونة للموضوع لتحديد أيهما نستخدم وفقاً لطبيعة هذا الموضوع.

وهناك خطوط إرشادية عامة للعاملين فى مجال الصورة الفوتوغرافية الملونة، وأهمها:

١- إذا أردت أن تضفى على موضوعك الملون ألواناً جذابة، فيجب استخدام ألوان مشرقة وهذا على النقيض من الألوان القاتمة أو الألوان الباهتة للغاية. وعلى سبيل المثال، يجب استخدام لون أزرق مشرق بدلاً من الأزرق القاتم الذى يشبه لون زى القوات البحرية. ومن هنا ، يجب تجنب ألوان مثل الأحمر القاتم والبنى والألوان الزرقاء القاتمة والخضراء القاتمة لأنها ستواجه مشكلات فى إنتاجها. ويجب أن نتذكر أن الصورة الملونة العظيمة لن تكون ذات قيمة إذا لم تجد من الصحيفة جودة فى إنتاجها.

٢- يجب أن يحاول المصور أن يقوم بجدولة اللقطات التى سيأخذها فى الخارج، سواء للأفراد أو الأشياء بحيث يتم التقاطها مبكراً أو متأخراً فى أثناء النهار. ففى هذه الساعات تكون الاضاءة أفضل بالنسبة للتصوير

الملون. وكلما كان ممكنا، يجب تجنب التصوير الملون فى ساعة الظهيرة وذلك بسبب مشكلات الظلال. وعندما يكون الشىء المراد تصويره واجهة منزل أو مبنى، يجب اكتشاف فى أى الاتجاهات يواجه المبنى الشمس بحيث تؤخذ الصورة فى وقت مناسب من النهار.

٣- يجب أن يكون المصورون واعين بأسلوب إنتاج الصورة الملونة طباعياً قبل التقاط الصور الفوتوغرافية، فعليهم على سبيل المثال، تجنب المساحات القاتمة الكبيرة والخلفيات الضخمة. فقد تؤدى هذه المساحات إلى استهلاك مزيد من الحبر، وبالتالى قد يطغى هذا الحبر على الصورة الفوتوغرافية الملونة برمتها. كما ينبغى أن يحاول المصور أن يفصل بين الألوان فى الصورة، فلا يصور أجزاء حمراء على أجزاء أخرى حمراء أيضاً.

٤- يجب تجنب التشويش فى تصوير مناظر الطبيعة الصامتة still lifes، فالصور الملتقطة لأشياء مفردة وكبيرة جداً أفضل فى هذه الحالة، وعلى سبيل المثال فإن التقاط صورة لوردة أو اثنتين أفضل بكثير من لقطة لعشرات الورود، وينطبق هذا أيضاً على صور الأشخاص.

٥- يجب أن تكون اللقطة لقطاع صغير shoot tight من الهدف المراد تصويره فحين يُوجد شخص أو شخصان فى صورة، فلا توجد حاجة لأن تتضمن هذه الصورة شكليهما بأكمله من الرأس وحتى القدمين.

٦- يجب أن يضع المخرجون الصور قبل حروف المتن والعناوين عند التخطيط لتصميم الصفحة المطبوعة.

٧- يجب ألا نطبع مطلقاً صورة ملونة على أقل من عمودين، وحتى مثل هذه الصور يجب أن تكون محكمة وخالية من الأشياء التى قد تشوش عليها. وعلى سبيل المثال، فان صورة فوتوغرافية للاعبى كرة قدم وهما واقفان سوف تكون مناسبة عند نشرها على عمودين، ولكن إذا حاول المخرج أن

يوضح اللاعبين بالاضافة إلى نصف الاستاد ، فحينئذ يكون من الواضح أن عـمودين لن يفيـا بالغرض. ولذلك يجب أن نتـذكر دائـماً أن التـفاصيـل الدقيقة يتم فقدانها عند طباعة الصورة الفوتوغرافية الملونة على مساحة صغيرة.

عصر الصورة الفوتوغرافية الملونة:

إن التصوير الفوتوغرافى بعامة، كوسيلة جديدة لتسجيل المعلومات وكوسيلة اتصال، قد أصبح إحدى القوى البصرية الأولية فى حياتنا ، أصبح مهما كالكلمة المطبوعة تماماً. فالتصوير الفوتوغرافى لا يستطيع فقط أن يسجل اللحظات ذات الدلالة من الناحية الشخصية والناحية الاجتماعية. ولذلك، أصبح التصوير الفوتوغرافى أكثر الوسائل القيمة لتسجيل التاريخ الاجتماعى للمستقبل وللأجيال القادمة، كما أن استخداماته فى امدادنا بالمعلومات متعددة الأنواع والمجالات.

كما أن الصورة الفوتوغرافية قد تصبح أهم من الكلمة المطبوعة وخاصة فى التعليم من خلال اللغة البصرية. ويمكن أيضاً أن يكون التصوير الفوتوغرافى وسيلة قوية لتعليم العين وتثقيفها ، كما أنه وسيلة ممتعة ومتاحة لأى فرد. وتكمن إحدى المميزات التى لا تنكر للتصوير الفوتوغرافى فى قدرته على عبور حواجز اللغة، وبعبارة أخرى، أصبح التصوير الفوتوغرافى لغة الاسبرانتو(*) البصرية.

وعلى الرغم من أن نشر صورة فوتوغرافية كأداة توضيحية بالألوان الأربعة المركبة يُعد أمراً مكلفاً للغاية، إلا أن هذا الإجراء يجعل الصورة أكثر طبيعية ويجعلها أيضاً وسيلة جيدة لنقل المعلومات لتقديم المادة المرئية. كما أن الألوان تساعد على اضفاء نوع من الواقعية على الصورة لأنها تقرب مضمونها من الحياة، التى يرى الانسان فيها كل شىء ملوناً.

(*) الاسبرانتو Esperanto هى لغة دولية مبتكرة بنيت على أساس من الكلمات المشتركة فى اللغات الأوربية الرئيسية، وقد حاول مبتكرها أن يجعلها عالمية ففشل.

ولأن الصورة الملونة أصبحت أكثر استخداما ، ولأنه ينبغى على كل مطبوع أن يلاحق أوجه المنافسة، فان مزيداً من الإنتاج الطباعى الملون يجد طريقه الآن حتى فى أكثر المجلات تواضعاً. فالطباعة بطريقة الأوفست (بالمقارنة بالطباعة البارزة) قد جعلت الإنتاج الملون أرخص بكثير من حيث التحول إليه، وذلك لأن استخراج الصور المفصولة لونياً على سالبات فيلمية أرخص بكثير من استخراجها على كليشيهات مصنوعة من النحاس أو الزنك.

وفى الماضى القريب، عانت الصحف اليومية من منافسة شديدة من جانب التليفزيون والمجلات الأسبوعية، وذلك لجذب المعلنين والقراء، لكى تحافظ الصحف اليومية على مستوى انطلاقها فى ظل هذا التحدى، كان عليها أن تستخدم اللون فى اخراجها لكى تجذب اهتمام القراء إلى موادها التحريرية والإعلانية، حيث أن الكثير من القراء يعتقدون أن اللون يعطى الصحيفة خاصية الامتاع والتسلية.

وعلى سبيل المثال، فيما بين عامى ١٩٧٩ و١٩٨٣ وصل عدد الجرائد الأمريكية التى تستخدم الألوان إلى أكثر من الضعف، فقد وصلت نسبة الجرائد التى تستخدم الألوان عام ١٩٧٩ إلى ١٢٪ من الصحف، فى حين وصلت هذه النسبة إلى ٢٨٪ عام ١٩٨٣، كما أن ٥٣٪ من الصحف كانت تستخدم الألوان فى اعدادها الأسبوعية عام ١٩٨٣. وفى مسح للصحف التى توزع أقل من ٧٥ ألف نسخة، وُجد أن ٦٦٪ من هذه الصحف تستخدم اللون بصورة منتظمة، فى حين أن ١٨٪ من هذه الصحف استخدمت اللون بصورة غير منتظمة.

وقد ابتعدت الصحف المحافظة أول الأمر عن استخدام الألوان على صفحاتها، ثم بدأت تأخذ طريقها إلى الانتشار بينها. ومن الدلائل على نظرة بعض هذه الصحف إلى الألوان باعتبارها أمراً لا يخرج الصحيفة عن وقارها أن واحدة من أكثر الصحف الأمريكية جدية واحتراما وهى صحيفة «كريستيان ساينس مونيتور» Christian Science Monitor تستخدم الألوان على صفحاتها دون أن تجد فى ذلك ما يحط من قدرها.

بل أن صحيفتين أكثر محافظة وهما صحيفة «نيويورك تايمز» New York Times الأمريكية، وصحيفة «التايمز» The Times البريطانية قد تحولتا إلى الطبع الملون مؤخراً.

ولعل زيادة استخدام الألوان المركبة فى الصحف له ما يبرره. فاللون يساعد فى تدعيم صورة الصحيفة الذهنية لدى القراء. وقد قام بعض الباحثين بدراسة استجابة القارىء لتصميم الصفحة الأولى عام ١٩٧٦، وتم اعطاء كل فرد من اجمالى ١٣٦ فردا الصفحة الأولى من أربع صحف، اثنتان منها تنشران صوراً فوتوغرافية عادية (أبيض وأسود)، واثنتان تنشران صوراً ملونة. ولا تصدر أى من هذه الصحف بالقرب من المدينة التى أجرى فيها هذا الاختبار. وقد طلب من المستجوبين أن يرتبوا الصحف وفقاً لعدد من العوامل باستخدام اطار دلالى مميز. ولم تكن هناك أية اشارة إلى الصور أو اللون. وقد جاء ترتيب الصحف المصحوبة بلون قبل الصفحات العادية (الأبيض والأسود) فى ١٩ من ٢٠ ترتيباً. وهكذا، فان القراء يفضلون الصفحات التى تحتوى على صور فوتوغرافية ملونة عن الصفحات التى تحتوى على صور فوتوغرافية عادية.

وقد طلب أحد الباحثين من القراء الاستجابة لهذه العبارة: «إننى آمل أن تستخدم الصحف مزيداً من الألوان والصور الملونة». ومما يدعو للدهشة أن ٤٦٪ فقط قد وافقوا على هذه العبارة، وذلك على الرغم من أن هذه الموافقة كانت أعلى فى مجموعة القراء الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٢٤ سنة.

وفى مسح لمديرى الإعلان والتسويق الصحفى الدوليين International Newspaper Advertising and Marketing Executives (INAME)، وجد أن القراء ينظرون إلى الجرائد التى تستخدم الألوان على أنها متقدمة. وتلاحظ الدراسة أيضاً أن القراء يعتقدون أن الصور الفوتوغرافية الملونة أكثر واقعية من الصور العادية (الأبيض والأسود)، ووجد المسح كذلك أن القراء لا يفضلون الإنتاج الطباعى الملون الذى يفتقر إلى الجودة، ووجد كذلك أن استخدام الألوان قد يدعم الانقرائية.

الفصل العاشر

إخراج الجريدة

تعتبر الجريدة أقدم المطبوعات الإعلامية فى العالم، وأكثرها شيوعاً وانتشاراً من أى مطبوع آخر. بل وفى أحيان كثيرة أقواها تأثيراً فى توجيه الرأى العام، وتشكيل وجدان الأمم.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت الجريدة حتى وقت قريب أقل المطبوعات الاعلامية استفادة من الأسس العامة للتصميم الفنى، والتى استفادت منها المطبوعات الأخرى، بل وسائر مجالات الحياة المختلفة خارج النطاق الإعلامى.

فقد شغلت الجريدة نفسها بالخبر، واهتمت بتحقيق السبق فيه والانفراد، فى وقت كانت هى الوسيلة الأولى، بل والوحيدة، التى تستأثر بنقل الأخبار إلى عموم قرائها فى داخل الدولة الواحدة وبالتالى لم يكن من شواغلها أن تغرى قراءها بتطوير الشكل الذى تصدر فيه، بل كان منتهى الجذب والاغراء لديها، أن تنشر الأخبار التى يجهلها القراء. فلما تطورت وسائل الاتصال ونقل الأخبار بعد دقائق من وقوع الحدث، بل وفى وقت وقوعه نفسه، بدأت الجريدة تفقد أهم ميزة تمتعت بها سنوات طويلة، ولم يعد الخبر هو ذلك الشىء الذى يشغل بال محرريها بالكامل. فكان عليها أن تحاول تطوير شكلها، حتى تتمكن من مواجهة المنافسة العنيدة لهذه الوسائل، وكانت الاستعانة بالأسس الفنية الجمالية للتصميم هى الحل، فالاهتمام بجمال الشكل يجذب الانتباه، ويثير الاهتمام، ويغرى على شراء الجريدة وتصفحها، ويدفع إلى اكمال مطالعة صفحاتها.

وكان ما ساعد الجريدة على ذلك. تطور الطباعة الحديثة بامكاناتها الهائلة، وإمكان إنجازها فى أقصر وقت، وأقل جهد، كما أن تأثر القراء بالفنون المختلفة

التى تطالعها أبصارهم فى كل مكان، قد بدأ يغير الميول والمفاهيم والأذواق. كان ذلك مما ساعد القراء على تقبل هذا الشكل الجديد لجريدتهم المفضلة، وقد اشترك - مع عوامل أخرى - فى تعويضهم عن قصور الجريدة فى الانفراد بالأخبار والسبق فيها.

وعلى أنه من الأمور التى ينبغى التأكيد عليها، هو أن تصميم الجريدة ليس عملاً فنياً بحتاً، تقتصر أهميته على «الجاذبية » الشكلية لبصر القارىء، وانما هو فوق ذلك عمل إعلامى صحفى، لابد أن يلفت «الانتباه» من خلال التعبير الموضوعى عن الأحداث التى تهم القارىء.

ومن السذاجة أن نتصور أن هناك تعارضاً ما بين جمال الشكل الذى يتمتع به الشىء، وبين قدرته على تحقيق الوظيفة التى صنع من أجلها، صحيح أن كثيراً من الأعمال الفنية يحقق الجمال فحسب، دونما وظيفة موضوعية محددة، وأن كثيراً من السلع- على الاقل فى الماضى- قد صممت لكى تؤدى وظيفتها على أكمل وجه، أى أن ينتفع بها، دونما اهتمام بجمال شكلها إلا أن الجريدة بالذات، والمطبوعات على وجه العموم، ينبغى أن تجمع بين الحسنيين، وإن كان ذلك يمثل معادلة صعبة أمام المصمم العادى.

أما المصمم النابه فهو الذى يوفق بين طرفى المعادلة، فيحقق جمال الشكل وجاذبيته، وييسر لجريدته فى الوقت نفسه أن تقوم بوظيفتها الإعلامية والثقافية على أكمل وجه.

ولذلك، فإلى جانب تحسين مظهر الجريدة، وزيادة جاذبيتها للقراء كان على المصمم أيضاً أن يعتنى بترتيب الأخبار، وتبويب الموضوعات، بشكل يسهل على القارىء التقاط ما يهمه، والإلمام بأكبر عدد ممكن من النقاط فى أسرع وقت وأيسر طريقة، بحيث تصبح القراءة، عملية ممتعة فى ذاتها من جهة، وتحقق للقارىء إثراء معلوماته وخبرته، ومساعدته على تكوين الرأى السليم من جهة أخرى، وهذه هى مهمة الصحافة فى المقام الأول.

ونتعرض فى الجزء الأول من هذا الفصل لعملية تصميم الجريدة، والتى تطورت طوال تاريخُها ببطء، بالمقياس الى تطور تصميم المطبوعات الإعلامية الأخرى، ثم

نقدم فى الجزء الثانى بعض أساليب التصميم التى جربناها فى أثناء اشتغالنا بجريدة «السياسى المصرى» والتى حاولنا فيها الاستفادة من الأسس العامة للتصميم الفنى.

أولا: تطور تصميم الجريدة المصرية:

لم يكن تطور تصميم الجريدة المصرية بعيداً عن تطور تصميم زميلتها فى باقى دول العالم، فقد مرت الجريدة المصرية بالمراحل نفسها، لأن عوامل التطور الظاهرة والكامنة، قد انتقلت من الولايات المتحدة- ومن بعدها أوربا- إلى مصر وباقى الدول العربية، سواء أكانت العوامل الطباعية، أم الفنية التشكيلية.

كل ما هنالك من فرق بين تطور الجريدتين- المصرية والعالمية- هو «فرق التوقيت»، فمصر قد عرفت الطباعة كما نعلم بعد حوالى ٣٦٦ عاماً من اختراعها، فكان طبيعياً أن يتأخر ظهور أول جريدة مصرية ٢١٣ عاماً عن ظهور أول جريدة فى العالم. فقد صدرت «الوقائع المصرية» عام ١٨٢٨.

وعندما كان ينشأ اختراع لاحدى الآلات أو الأجهزة الطباعية الجديدة، كانت تصل مصر والعالم العربى متأخرة، وهو أمر بدا طبيعياً فى ذلك الوقت، لاسباب عديدة، منها ضعف القدرة المالية لاصحاب الجرائد المصرية، اذا ما قورنت بامكانات ناشرى الجرائد الامريكية والاوربية، كما أن صعوبة المواصلات فى ذلك الوقت كانت تحول دون دخول هذه المستحدثات الاجنبية إلى البلاد بمجرد ظهورها، يضاف إلى ذلك أن أصحاب الجرائد المصرية الأولى، قد اهتموا بالمضمون على حساب الشكل، وبخاصة الصحفيون الوطنيون.

ولذلك يمكن تقسيم عملية تطور تصميم الجريدة المصرية إلى المراحل الاربع التالية:

المرحلة الاولى (١٨٢٨-١٩٠٧):

وهى المرحلة الطبيعية التى يمر بها أى منتج جديد فى أطوار نموه الاولى، والتى تميزت بالفقرالتام، والذى تجلى فى التقسيم الرأسى للصحافة إلى أعمدة

طويلة، أدت إلى الرمادية الباهتة لمظهر الصفحة، وعدم استخدام عناوين كبيرة، أو أى صورة فوتوغرافية، أو ألوان ...الخ (أنظر شكل ١-١٠).



(شكل رقم ١-١٠)

لكننا يجب أن نلاحظ هنا أن ثمة فرقاً مهماً بين هذه المرحلة، والمرحلة الأولى لتطور تصـميم الجـريدة فى سـائر دول العـالم المتـقـدم، وذلك أن المطابع المصـرية لم تعرف عـمليـة تثبيت الحروف المتـفرقـة على الطنبور، بواسطة شـرائح معـدنيـة بين

الأعمدة، كما فعلت الجريدة الأمريكية مثلاً، بل أنها انتقلت مباشرة من الآلة المسطحة، إلى الطنبورية، إلى الدوارة التى تستخدم القالب المقوس، ولعل هذه القفزات الفجائية، دون الانتقال التدريجى، هى أهم ما يميز تكنولوجيا الطباعة الصحفية فى مصر حتى الآن.

ومع ذلك لم تفكر الجرائد المصرية الأولى فى تطبيق الاتجاه الأفقى فى التصميم، رغم قدرتها حينئذ على ذلك، فكان هذا الشكل هو السائد. ولم تحاول جريدة أن تخرج عليه، ولعل عدم وصول الجرائد الأجنبية، لاسيما الامريكية، بانتظام إلى مصر، علاوة على عدم اهتمام البعثات الطباعية إلى الخارج بالسفر إلى الولايات المتحدة بالذات، هما العاملان وراء هذه الجمود، والفقر فى التصميم.

ولعل الجرائد الانجليزية كانت المثال الوحيد تقريباً، المتوفر أمام عينى الصحفى المصرى، وذلك بسبب ظروف الاحتلال البريطانى لمصر، والذى فرض وجود عدد كبير من المواطنين الانجليز، سواء كانوا عسكريين أو مدنيين، كانت صحف بلادهم تصلهم بصورة شبه منتظمة، صحيح أن جرائد من جنسيات أخرى- كالفرنسية والايطالية واليونانية- كانت تصل إلى الأقليات الأجنبية التى كانت تعيش فى مصر إلا أن التأثر بالنموذج الانجليزى فى التصميم، كان أمر طبيعياً ومنطقياً.

ولما كانت أعرق الجرائد البريطانية وأرسخها (ذى تايمز) The Times قد طورت تصميمها ببطء شديد، وترددت قبل الأخذ بكل جديد، فقد بدا أمراً منطقياً كذلك أن يتجمد تصميم الجريدة المصرية على شكل نمطى واحد يتميز بالفقر التام.

المرحلة الثانية (١٩٠٨-١٩٤٣):

شهدت هذه المرحلة دخول عدد من المستحدثات الطباعية إلى مصر وبدء تطبيقها فى بعض الجرائد المصرية، ومن ذلك مثلاً:

١- بدأت جريدة «المؤيد » فى استخدام الآلات الدوارة عام ١٩٠٦.

٢- نشـرت أول صـورة فـوتوغـرافـيـة باسـتـخدام الشـبكة فى ٢٨ من يوليـو ١٩٠٨، عندما نشرت جريدة «الجريدة » صورة لمدحت باشا زعيم الاصلاح الدستورى فى تركيا.

٣- عـرفت الجـريدة المصـرية العنوان العـريض، عـندما نشـرته لأول مـرة جريدة «اللواء» صباح يوم ١١ من فبراير ١٩٠٨، لاعلام القراء بوفاة مصطفى كامل، والتعبير عن هذا الحدث الجلل.

ولأن القـالب المعـدنى البـارز المـقـوس للآلـة الـدوارة لـم يـؤثـر فى تـغـيـيـر التـصـمـيم، على أسـاس أن مـصـر قـد انـتـقـلـت مـبـاشـرة من الآلة الطـنـبـورية إلى الدوارة، فـقـد فـضلنا أن يـكون عـام ١٩٠٨ هو بداية المرحلة الثـانيـة، باعـتـبـار أن الصورة الفوتوغرافيـة والعنوان العريض قد أسهما إلى حد بعيد فى تطوير تصميم الجريدة المصرية.

وبذلك بدأت الجريدة المصرية تشهد ثراء نسبياً فى التصميم، فان نشر الصور الفوتوغرافيـة قد مثل نقلة مهمة لاعطاء شكل أكثر جاذبية للصفحة، والمساهمة فى تحـقـيق بعض أسس الـتـصـمـيم الفنى، لاسيـمـا الاتزان، كـمـا أن الاتجاه إلى نشـر العنوان العـريض، قـد تـضـمن تلقـائيـا الاتجاه إلى التـصـمـيم الأفـقى، إلى جـانب الرأسى، وهو يعنى الاهتمام بأحجام العناوين، التى تعطى ثقلاً وكثافة، وتقلل من الرمادية الباهتة.

المرحلة الثالثة (١٩٤٤-١٩٧٤):

وتتميز هذه المرحلة بتوفر أسباب الثراء لتصميم الجريدة المصرية، أكثر من ذى قبل، دون تطور يذكر فى طرق الطباعة أو إنتاج العناصر التيبوغرافية، صحيح أنه فى غضون هذه الفترة قد دخل جهاز الكليشوجراف (الحفر الآلى للكليشيهات بدون تصـوير) إلى «الأهرام » عـام ١٩٦٥ وبدأ الاعـتـمـاد على الخط اليدوى الثـرى فى

إنتاج العناوين، بدلاً من الابناط النحيفة الرديئة، إلا أن الاختلافات الجوهرية فى التـصـمـيم خـلال هذه المرحلة، قـد نبـعت من عـوامل وظروف أخـرى، خـارج نطاق الامكانات الطباعية أو التيبوغرافية (شكل ٢-١٠).



اجتماع خطير

يحضره الملك سعود والملك حسين والقوتلي وعبد الناصر

أخبار اليوم تحصل على قرارات بغداد السرية

كشف الستار عن المؤامرة الكبرى

أخبار اليوم

سر سفر عبد الحكيم عامر الى الرياض

(شكل ٢-١٠)

١- **ظهور أخبار اليوم عام ١٩٤٤**: والتى اعتبرها بعض من أرخوا لهذه الفترة من حياة الصحافة المصرية، بمثابة «ثورة فى الصحافة»، فقد قدم فيها

صاحباها (مصطفى وعلى أمين) ما يمكن أن نسميه بالفن الصحفى، والذى كان جديداً على الصحافة المصرية.

أما من ناحية التصميم فقد اعتمدت الجريدة على جذب القراء بالعناوين الضخمة الملونة وغير الملونة، وتوسعت فى التصميم الأفقى إلى حد بعيد، وعلاوة على الاهتمام بعنصر الصورة الفوتوغرافية، من حيث العدد والمساحة، حتى وصفت فى وقت من الأوقات بأنها «جريدة إثارة».

وعلى الرغم من ذلك فقد صدرت جرائد مصرية وعربية كثيرة تحاكى « أخبار اليوم » على الأقل فى أسلوبها الجديد والمثير فى التصميم، ففى مصر مثلا صدرت «الأخبار» و«الوادى» و«الحوادث» و«النداء» و «الخبر» و«الأسبوع». وفى لبنان صدرت جريدتا «كل شىء» و«بيروت المساء»، فى حين صدر فى فلسطين (المحتلة حالياً) جريدة «الوحدة». وتمتعت «أخبار اليوم »، والجرائد التى صدرت على غرارها، فى هذه المرحلة بما تمتعت به الجرائد العالمية، من تنوع أشكال الحروف، وغلبة الاتجاه الأفقى فى التصميم، وسيادة الصورة الفوتوغرافية من حيث المساحة، لاسيما فى الأحداث السياسية المهمة (شكل ٣-١٠).

وقد بدا أن أسلوب «أخبار اليوم » فى التصميم، قد تأثر إلى حد بعيد بالأساليب الأمريكية الحديثة نسبياً، ولعل السبب الرئيسى فى ذلك من وجهة نظرنا أن كلا من مصطفى وعلى أمين قد احتكا بالصحافة الغربية عن كثب، ولعدة سنوات، وذلك عندما درس الأول العلوم السياسية فى إحدى الجامعات الأمريكية، ودرس الثانى الهندسة فى إحدى الجامعات البريطانية.

٢- **ظهور «الكتلة» و«الأساس» و«الزمان»**: وقد كانت هذه الجرائد الثلاث مجالاً خصباً، أثرى تصميمه جلال الدين الحمامصى، الذى أشرف على الاخراج بها، وهو يعتبر بحق «رائد الاخراج الصحفى المصرى» بوجه عام، ذلك أنه:



(شكل ٣-١٠)

(أ) أول من أدخل إلى الجريدة المصرية نظام «الماكيت»، الذى يرسمه المصمم بالقلم والمسطرة، قبل أن ينفذ فى قاعة التوضيب، وكان عامل التوضيب من قبل، هو الذى يقوم بهذه المهمة، وبعد تلقى بعض التعليمات والتوجهات من المشرف على التحرير، ويبدو أن هذه الطريقة، كانت مستمدة أساساً من عملية تصميم الكتب، والتى كانت تجرى فى وقت

التـوضيب نـفسـه، بل ولا يزال كثيـر من الكتب يتم تصـميـمـه بالطريقـة نفسها.

(ب) أول من أخـضـع العـمليـات المختلفة لانتاج الجريدة للتوقيت الدقيق، فكان يحـاسب محـرريه على التأخر فى كتابة موضوعاتهم، كما كان يحـاسب أقسـام الجـمع والتـوضـيب والحـفـر والطبع، على أى تأخـر فى أعمالهم.

(جـ) وضع التـصـميم الأساسى لهذه الجرائد الثلاث، عـلاوة عـلى «الأسبوع» و«الأخبار» و«الجمهورية» دون أن يلحظ الباحث المدقق تشابهـا، ولو من بعيد، بين هذه الجرائد، بل كانت لكل منها شخصيتها، وأسلوبها المتميز فى التصميم، ومعنى ذلك ثراء الأفكار التى يستطيع أن يمد بها تصميم الجريدة التى يتولاها.

(د) خـاض تـجـربة جـديـدة وجـريـئـة فى تـصـمـيـم الجـريـدة، عـندمـا أشرف على إصدار «صوت الجامعة» عن كلية الاعـلام، جامعة القـاهـرة فى ١٨ديسـمـبـر ١٩٧٢، فقد جـمـع بيـن الحـجمـين العادى والنصفى فى جـريـدة واحـدة، فكانت الـصـفـحـة الأولى عـادية، والصـفـحـات الداخـلـيـة نصـفـيـة، وهـى مـن الـتـجـارب القليلة الرائدة بين جـرائد العالم.

٣- **ظهـور الجـرائد النصـفيـة الشـعبيـة**، والتى بدا أنهـا تحـاكى الجـرائد المماثلة، التى صدرت فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة، بما تحمله من عناوين ضـخـمـة، وصور كـبيـرة، وألوان مـتناثرة، وكـانت أهم هذه الجرائد النصفيـة المصرية التى صـدرت كلها فى أعقاب الحرب العـالمية الثـانيـة: «آخر لحظة»، «الاشـتـراكيـة»، «اللواء الجـديد»، «الدعـوة»، «الخـبر».

المرحلة الرابعة (١٩٧٥-١٩٨٥) :

تخيرنا عام ١٩٧٥ بالذات، ليكون بداية للمرحلة الرابعة من تطور تصميم الجريدة المصرية، لعدة أسباب:

١- **بدء التخلى عن العناوين الخطية الضخمة المثيرة**، واللجوء إلى الأبناط المجموعة على آلة « اللدلو » (Ludlow)، والتى تتميز حروفها بالثقل والسواد، عن الأبناط النحيفة الرديئة، التى كانت مستخدمة قبل الاستعانة بالخطاط.

٢- **إدخال نظام الجمع التصويرى**، وكانت «الأهرام» أول جريدة تقتنيه فى ذلك العام (١٩٧٥) وبدأت استخدامه فى العام التالى، وتبعتها بعد ذلك الجرائد الصادرة عن مؤسسات: دار التعاون ثم أخبار اليوم فدار التحرير.

٣- **إدخال طريقة النايلوبرنت البارزة فى طباعة «الأهرام»** منذ عام ١٩٧٧، وقد اقتصر استخدامها على الصفحات الخفيفة غير الاخبارية، والمحتوية على مواد جاهزة سابقة الاعداد، لتطبع بها كل صفحاتها إبتداء من عام ١٩٨٣وحتى ١٩٨٤.

٤- **بدء طباعة بعض الجرائد الأسبوعية بطريقة الأوفست** وكانت جريدة «السياسى» الصادرة عن دار التعاون أول جريدة، تتبع إحدى المؤسسات الصحفية المسماة بالقومية، تستخدم هذه الطريقة عام ١٩٧٨، رغم أن بعض من أرخوا للفن الصحفى فى مصر يؤكدون أن جريدة «الحياة» كانت أول من تستخدم الأوفست فى مصر عام ١٩٦٣، الا أن هذه الجريدة كانت خاصة لا عامة، ولا تزال كذلك حتى الآن، فى حين أن «السياسى» جريدة تلقب بالقومية، وقد تتابعت الجرائد اليومية الكبرى فى استخدام طريقة الأوفست، فبدأت بها «الأهرام» فى مارس ١٩٨٤، ثم الأخبار فالجمهورية فى وقت متلاحق، (شكل ٤-١٠).



(شكل ٤-١٠)

٥- الطبـعـة الدوليـة من جـريدة «الأهرام» عـام ١٩٨٤: إذ يتم إعـــداد كل صفحات الجريدة بمقرها فى القاهرة، ليتم نقل صورة من كل صفحة، إلى جهاز استقبال خاص موجود فى مطبعة أخرى مقرها لندن، تتولى تلقى صورة الصفحات، ثم تجرى هناك بعض التعديلات، لوضع الأخبار

والموضوعـات التى تهم القـارىء العـربى المقـيم بأوروبا ، وحـذف الأخبـار المحلية البحتة.

ورغم أن أغلب هذه التطورات الطبـاعيـة الخمسة ، فـقـد استـأثرت بهـا جـريدة «الأهرام» أو على الأقل بدأت فى اسـتـخـدامـهـا ، فـان التـطـور الأكـبـر فى عـمليـة التـصـمـيـم خلال هذه المرحلة ، قـد استـأثرت به فى رأينا جـريدة «السـيـاسـى» ، منذ تحـولها للطبع بالأوفـست عـام ١٩٧٨ ، وقد وضع تصـمـيـمهـا الأساسى الجديد ، نائب رئيس التـحـرير فى ذلك الوقت «محمد جبر» والذى كـان يعـتـمد فى تصـميـمه على الأسس التالية (شكل ٥-١٠).



(شكل ٥-١٠)

(أ) الاستفادة شبة الكاملة من أفكار موندريان: حيث تقسم الصفحة إلى كتل متماسكة، ومساحات هندسية منتظمة (مستطيلات ومربعات) يتم وضع الاخبار والموضوعات المختلفة فيها.

(ب) استخدام الاطارات بدلا من الزوايا، لفصل الموضوعات بعضها عن البعض الآخر.

(جـ) استخدام الارضيات الباهتة والداكنة، لبعض العناوين، وقليل من المتون القصيرة، وقد شاع هذا الاجراء فى الصفحات، التى تخلو من الصور الفوتوغرافية، أو تكاد.

(د) تنويع اتساعات الجمع من موضوع إلى آخر على الصفحة نفسها.

(هـ) الحصول على صفحة متزنة يميناً ويساراً، أعلى وأسفل، مع الاهتمام بقاع الصفحة، الاهتمام نفسه بقمتها.

(و) تطبيق بعض أسس التصميم الفنى، وعلى رأسها الايقاع، وبخاصة بين الأخبار أو الموضوعات التى توجد بينها صلة تشابه أو تكامل.

(ز) إعطاء الصورة الفوتوغرافية أكبر مساحة ممكنة، وبخاصة فى الصفحات الخفيفة، كالصفحة الأخيرة، مع وجود صورة واحدة ذات سيادة على الصفحة، وصور أخرى تابعة.

ويبقى كل ما نأخذه على محمد جبر هو اهتمامه فى أحيان كثيرة بالشكل، على حساب المضمون، الا أن ذلك من جهه أخرى قد لا يعد عيباً أو قصوراً، على الأقل، فى مرحلة الريادة بالنسبة «للسياسى» فقد تحولت إلى الأوفست، فى وقت كانت باقى الجرائد المصرية تفتقر إلى الشكل الجيد، مع اهتمامها بالمضمون، بل أن البعض يأخذ على الجريدة بوجه عام، أنها طورت شكلها ببطء، إذا ما قورنت بالوسائل المطبوعة الأخرى، كالمجلة مثلا.

وعلى الرغم من ذلك، فان تصميم «**السياسى**» فى هذه المرحلة، ولعلها كذلك حتى الآن، يعتبر «**مدرسة فى تصميم الجريدة المصرية**»، بل والعربية، تقدم لقرائها مادة صحفية دسمة فى ثوب جديد، يختلف عن الثوب الذى تميزت به باقى الجرائد المصرية والعربية، مما جعلها أقرب ما تكون إلى المجلة، على الأقل من حيث الشكل.

ورغم أن أغلب جرائد الدول العربية تستخدم أيضاً طريقة الأوفست فقد جاء الاسراف فى استخدام الأرضيات والألوان، مع التقتير فى البياض، مظهراً سلبياً، يحسب عليها، لا لها.

وحتى الجرائد المصرية اليومية الثلاث، التى تحولت فيما بعد إلى الأوفست فقد عابها أنها احتفظت بتصميمها الأساسى نفسه، من حيث الرأس، وعدد الأعمدة، والسياسة العامة لتصميم كل صفحة، بل وحتى الوسائل المستخدمة للفصل بين المواد، ظلت هى الزاوايا كما كانت قبل الأوفست، ولم تحاول أى منها الاستفادة من الأفكار الحديثة فى التصميم، والمستوحاة من أعمال موندريان، ولعل جريدة «الأهرام» هى أفضل الجرائد اليومية (نسبياً)، على الأقل فى صحافتها الخفيفة، كالفن والرياضة والصفحة الأخيرة وبعض صفحات ملحق الجمعة.

ثانياً: أساليب تجريبية مستحدثة لتصميم الجريدة

قامت الأساليب التى حاولنا تقديمها لتصميم جريدة «السياسى» على المحاور التالية:

١- تحقيق عنصرى الجاذبية والانتباه على الصفحة.

٢- تطبيق بعض أسس التصميم الفنى، وليس كلها، إذ يتلاءم تطبيق أحد الأسس، أو اثنين منها، مع الطبيعة التحريرية للصفحة، ونوعية الموضوع.

٣- الاستفادة من أفكار موندريان وأعماله، لتقسيم الصفحة بشكل هندسى، إلى كتل متماسكة ووحدات منتظمة.

٤- الاستعانة بالأرضيات الباهتة والداكنة، لامكان التطبيق الدقيق لأسس التصميم، دون أى خلل أو قصور.

ومما ساعدنا على ابتكار هذه الأساليب الجديدة، دونما قيود تذكر عدة عوامل:

١- تكليفنا بالاشراف الفنى على سكرتارية التحرير الفنى بالسياسى، بعد أن أعفى محمد جبر نفسه من الاشتغال بالتصميم.

٢- إيمان: رئيس التحرير ونائبه ومدير التحرير بقيمة التخصص فى عملية التصميم، وترك الحرية الكاملة للقائمين عليه فى تقديم ما نشاء من أفكار جديدة، وذلك فى حدود الظروف الموضوعية التى تفرضها طبيعة العمل الصحفى.

٣- اهتمام رئيس التحرير على وجه الخصوص بأهمية البحث العلمى فى تطوير شكل جريدته عموماً، ولاسيما تصميمها.

٤- صدور «السياسى» أسبوعياً، منحنا فرصة أطول للتفكير فيما يلائم طبيعة كل صفحة من أساليب، الأمر الذى لم يكن ليتحقق فى حالة صدورها يومياً.

إلا أن عوامل أخرى قد اعاقت استخدام هذه الأساليب بشكل أكثر ثباتاً واستقراراً من عدد إلى آخر:

١- التغيرات التحريرية التى تطرأ على بعض الصفحات، نتيجة وقوع بعض الأحداث المهمة، والتى تتطلب نوعاً من التعديل فى آخر وقت.

٢- التغيرات الاعلانية، سواء فى المساحات أو المواقع، مما أدى أحياناً كثيرة إلى إفساد الأساس الهندسى، الذى يبنى عليه أسلوب التصميم، وإن كان

هذا العمل من جهة أخرى. قد أدى بنا إلى الخروج بمعادلة دقيقة إلى حد ما، تحقق الاستفادة الكاملة من امكانات كل أسلوب، حتى مع تغير المساحة الاعلانية أو موقعها.

٣- ضعف قسم المعلومات بالجريدة، لاسيما فيما يتعلق بالصور الفوتوغرافية. وإن كنا قد تمكنا فى حالات كثيرة من التغلب على هذه العقبة باستخدام الأرضيات الباهتة والداكنة، بديلاً عن الصور.

٤- ضعف قسم التصوير، حتى أن اعتماد الجريدة على إنتاج هذا القسم لا يتعدى ١٠٪ فى أحسن الأحوال، وكانت الأرضيات أيضاً هى الحل.

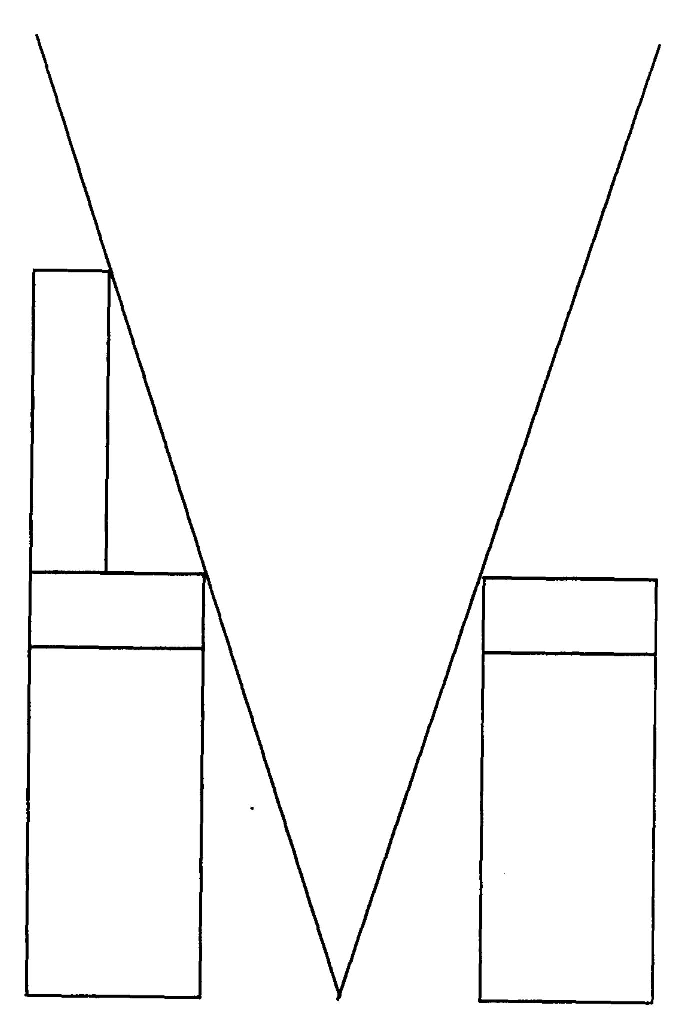
أولاً: الهرم المقلوب:

يعتمد هذا الأسلوب على حقيقة بصرية هامة، هى أن نطاق الرؤية البصرية، يختلف عند النظر إلى أعلى عنه عند النظر إلى أسفل، أن هذا النطاق متسع فى الحالة الأولى، لكنه يضيق فى الحالة الثانية، ونلاحظ أن النظارات الطبية قد صممت على هذا الأساس.

وقد ثبت من دراسة عادات القراءة، أن القارىء يمسك بالجريدة من منتصفها، أو أعلى قليلاً، بحيث يكون صدر الصفحة، أى ثلثها العلوى، فى مواجهة النطاق المتسع للرؤية، فى حين يتعرض الثلثان السفليان من الصفحة للنطاق الضيق للرؤية، وذلك مالم يغير القارىء من طريقة امساكه بالجريدة، كأن يمسك بها من ثلثها السفلى، فى حالة التمعن فى قراءة موضوع يهمه فى قاع الصفحة.

ولعل هذه الفكرة هى التى حدت بالمصممين الأوائل إلى وضع الإعلانات فى أسفل يمين ويسار كل صفحة، أى خارج نطاق الرؤية الكلية للصفحة، دون التمعن فيها، على أساس أن هذا النطاق (المتسع فى أعلى والضيق فى أسفل) يمثل أهمية خاصة بالنسبة لعينى القارىء، وأن العنصر الموجود خارج هذا النطاق، يمثل أهمية

أقل، والمعروف أن للمادة التحريرية فى الجريدة الأولوية عن الاعلانات، التى تفيد المعلن، أكثر مما تفيد القارىء (شكل ٦-١٠).



(شكل ٦-١٠)

ونتيـجـة ذلك فـإنه لا يكفى أن نضع المواد التـحـريرية فى داخل هذا النطاق، الذى يمثل شكل الهرم المقلوب إذا ما تم تجريده، كما تفعل أى جريدة، ولكننا نرى

فوق ذلك، أنه يمكن أن توضع العناصر الثقيلة، كالصور أو الأرضيات... الخ، بحيث تقطعها حواف الهرم، سواء أكانت القاعدة الموجودة فى أعلى الصفحة أو الضلعين المائلين يميناً ويساراً.

ويتضمن هذا الأسلوب بالتالى أن تكون العناصر الثقيلة فى أعلى الصفحة أكثر من أسفلها، ولعل ذلك يتمشى مع أهمية النصف العلوى من الصفحة عن النصف السفلى نسبياً، صحيح أن الاتجاهات الحديثة فى التصميم تنادى بأن نولى أهمية للنصف السفلى، وألا نهمله كلية، إلا أن النصف العلوى يظل محتفظاً بالسيادة، لأنه أول جزء تطالعه عين القارىء المار أمام أكشاك التوزيع، أو عند تصفحه للجريدة فى أى وضع.

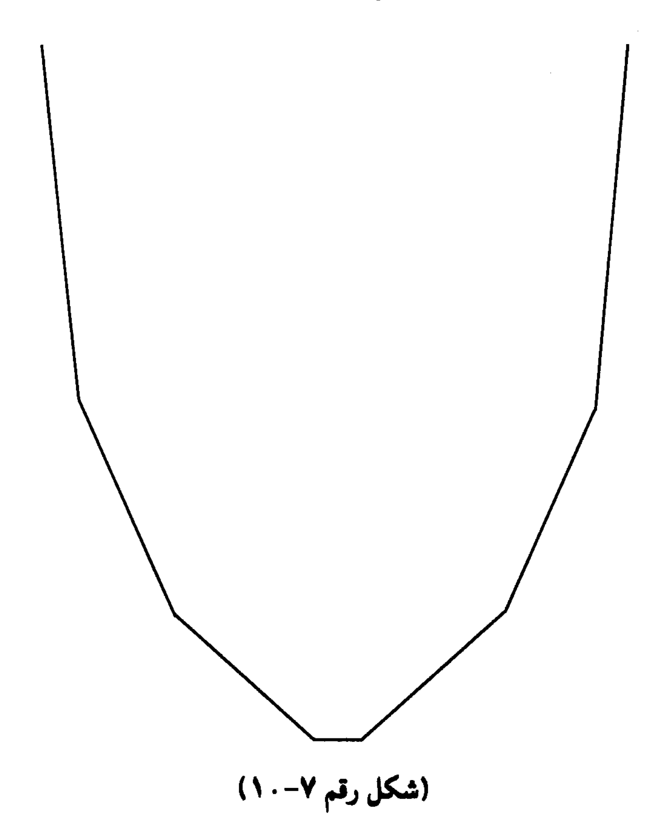
ومن مزايا الهرم المقلوب أيضاً أنه يمكن القارىء من الاحاطة بكل موضوعات الصفحة، من عدة نظرات متعاقبة، تتفق والمسرى الطبيعى للعين، والتى يشبه تعاقبها من ثقل إلى آخر حركة بندول الساعة يميناً فيساراً فيميناً فيساراً... الخ، مما يحقق فى آخر الأمر الحركة فى التصميم.

وقد أجرينا عدة تطبيقات متقاربة ومتنوعة لهذا الأسلوب، فى تصميمنا لصفحات جريدة «السياسى»، ولاحظنا أن هذه التطبيقات - عند دراستها - يتوافر فيها بعض المعالم الأساسية، التى صارت تميز هذا الأسلوب، ومنها على سبيل المثال:

١- يمكن أن تتبادل الصور مع الأرضيات المرة تلو المرة بشكل إيقاعى جذاب على طول كل من الخطين المائلين، اللذين يمثلان ضلعى الهرم.

٢- لابد أن نراعى عند استخدام هذا الأسلوب فى التصميم، ألا يتجاور عنصران ثقيلان على خط أفقى واحد ما بين ضلعى الهرم، بل يجب أن يكون هناك تباين فى المستوى الأفقى بين العناصر، حتى لا يتشتت بصر القارىء بينهما، وبذلك يكون هناك، ترتيب حتمى لهذه العناصر، يحقق الحركة المطلوبة فى التصميم.

٣- وتقتضى مرونة التصميم امكان تحول ضلعى الهرم من خطين مائلين، إلى خطين منحنين، أى أن يتحولا من حرف V إلى حرف U بخاصة فى حالة ضآلة المساحات الإعلانية على جانبى الصفحة، وكذلك فى حالة تباين مساحات الموضوعات (شكل ٧-١٠).



(شكل رقم ٧-١٠)

٤- وقد يؤدى اختلاف المساحة التى يشغلها متن كل موضوع عن المساحة التقريبية التى نقدرها فى أثناء التصميم، إلى أن يتحول الخط المائل إلى خط منكسر، وتحدد نقط المرور بهذا الخط بالمركز البصرى فى حالة الصورة وبأول حرف فى حالة العناوين الموضوعة على أرضيات، وليس للخط المنكسر أية عيوب بالنسبة للخط المستقيم المائل، وإن كان الأخير يفضله من الناحية الشكلية، لأنه أكثر انتظاماً وبساطة.

٥- قد لا تقتصر العناصر الثقيلة، على تلك التى تكون ضلعى الهرم الوهميين، بل قد يوضع ثقل آخر - صغير أو كبير - فى داخل الهرم، تحقيقاً لفكرة الاتزان الاشعاعى، إن من شأن ذلك أن يملأ هذه المنطقة الداخلية، بدلاً من تركها خالية.

٦- يحسن ألا تصل قمة الهرم (السفلية) إلى قاع الصفحة، بل أن تعلوها قليلاً، وفى هذه الحالة يمكن وضع موضوع آخر فى القاع، بحيث تؤدى القمة المدببة مهمة الاشارة إلى هذا الموضوع، ولفت النظر إليه، أما فى حالة وصول القمة إلى القاع فإن العين عندما تنزلق على أحد ضلعى الهرم، وتصل إلى القاع، فقد تخرج تماماً من الصفحة، وربما لا تعود إليها.

٧- وقد لا تكون قمة الهرم مدببة تماماً، بل يمكن أن تكون مفرطحة بعض الشىء وذلك فى حالة وجود عنصرين ثقيلين مثلاً أو أكثر عند القمة، متجاورين أفقياً، وهنا فإن القمة تمثل نقطتين متجاورتين، لا نقطة واحدة.

٨- وفى حالة وجود إعلان ضخم المساحة على الصفحة، فإنه يمكن أن يشترك فى تكوين جزء من أحد ضلعى الهرم الوهميين، بشرط أن يكون الجزء المشترك ثقيلاً.

٩- وقد يمتد الهرم المقلوب عبر صفحتين متقابلتين، بحيث تضم الصفحة اليمنى ضلعاً مائلاً من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار، وتضم الصفحة اليسرى ضلعاً آخر من أعلى اليسار إلى أسفل اليمين، ولكن يشترط فى هذه الحالة:

* اقتصار وجود الإعلانات على يمين الصفحة اليمنى، ويسار الصفحة اليسرى فقط.

* انتماء الصفحتين المتقابلتين لباب تحريرى واحد، وبذلك يؤدى الهرم

المقلوب إلى تحقيق وحدة الباب على هاتين الصفحتين، ونلاحظ شيوع استخدام هذه الطريقة فى الجريدة النصفية على وجه الخصوص، حيث يمكن أن يحتل الباب صفحتين متقابلتين.

١٠- ولعين القارىء فى حالة استخدام الهرم المقلوب عدة حركات اختيارية:

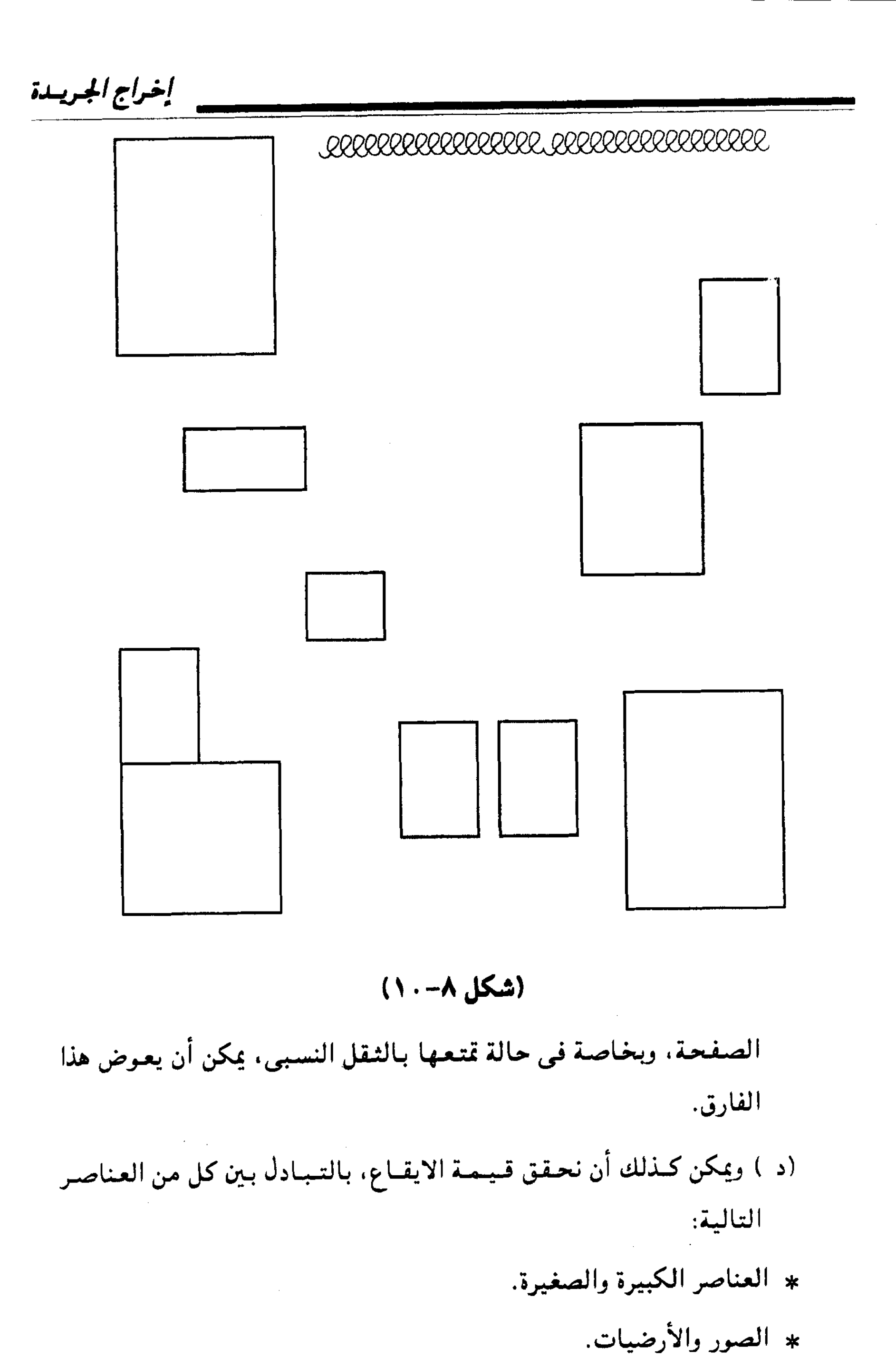
* الانزلاق على قاعدة الهرم. ثم الضلع الأيسر منه.
* الانتقال إلى الشقل الموجود على الضلع الأيمن، فالتالى له على الضلع الأيسر.
* الانزلاق على قاعدة الهرم وبخاصة عندما تمثل تجريداً لعنوان عريض مثلاً، ثم العودة مرة أخرى إلى اليمين، لكى يبدأ الانزلاق على الضلع الأيمن من الهرم (شكل ٨-١٠).

ويمكننا أن نلمح تواجد بعض أسس التصميم الفنى فى تطبيق أسلوب الهرم المقلوب بكل تنويعاته:

(أ) فهناك شد فراغى بين كل ثقلين على كل عمودين متجاورين، بل يمكن أن يحدث نوع من الاتصال القريب من «التماس» بينهما، مما يجعل جميع العناصر الثقيلة مترابطة بعضها بالبعض الآخر، ويعطى الصفحة فى آخر الأمر شكلاً جذاباً.

(ب) وهناك تشابه فى تجميع العناصر الثقيلة المتماثلة، بين الصور الفوتوغرافية بعضها والبعض الآخر، وكذلك بين الأرضيات الباهتة أو الداكنة بعضها والبعض الآخر.

(جـ) ونلاحظ أن الصفحة تتزن بين النصفين الأيمن والأيسر، وكذلك تتزن تقريباً بين النصفين العلوى والسفلى، صحيح أن العناصر الثقيلة فى أعلى الصفحة أكثر وأكبر، إلا أن وجود الإعلانات على جانبى



(شكل ٨-١٠)

الصفحة، وبخاصة فى حالة تمتعها بالثقل النسبى، يمكن أن يعوض هذا الفارق.

(د) ويمكن كذلك أن نحقق قيمة الايقاع، بالتبادل بين كل من العناصر التالية:

* العناصر الكبيرة والصغيرة.
* الصور والأرضيات.
* الصور والرسوم والاطارات.

(هـ) كذلك تتحقق قيمة الحركة على مثل هذه الصفحات لأننا نضمن أن تتحرك عين القارىء فى عدة اتجاهات:

* على طول الخط الأفقى الذى يمثل قاعدة الهرم، وبذلك نضمن أن يكون النصف العلوى مقروءاً.

* على طول الخط المائل من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار، لكى نضمن أن يكون النصف الأيمن مقروءاً.

* بين كل ثقل على أحد ضلعى الهرم، وما يجاوره إلى أسفل قليلاً على الضلع الآخر، وبذلك نضمن أن تكون الصفحة كلها مقروءة.

(و) كذلك فإن هناك وحدة كلية عامة فى هذا النوع من التصميمات:

* بين الجزء والجزء: فكل عنصر ثقيل يتشابه مع غيره، فى علاقته به، إذ نجد أن كل عنصر يوجد فى أسفل مستواه الأفقى أو فى أعلاه، ثقل آخر، وكذلك بالنسبة لكل عنصر على الصفحة.

* بين الجزء والكل: إذ يمثل هذا النظام وحدة كلية للصفحة، لها علاقة بكل جزء من الأجزاء الثقيلة، ولو أننا حذفنا أحدها، لاختلت وحدة الصفحة، لوجود نقص فى هذا الشكل.

(ز) كذلك فإن هذا الأسلوب يحقق للجريدة وحدة عامة بين صفحاتها، كلها أو بعضها، وذلك فى حالة استخدامه فى هذه الصفحات، بتطبيقات متباينة ومتقاربة ومتنوعة، كما أنه يحقق الوحدة أيضاً للجريدة برمتها، من عدد إلى آخر.

ثانياً: الاتزان العمودى:

وهو ليس أسلوباً لتصميم الجريدة فى حد ذاته، ولكنه مجرد وسيلة فنية لتوزيع العناصر الثقيلة على الصفحة، بما يحقق عدة أهداف:

١- تحقيق سمة الاتزان على الصفحة بكاملها، سواء بين النصفين الأيمن والأيسر، أو بين النصفين العلوى والسفلى.

٢- تطبيق أسلوب الهرم المقلوب، بشكل أكثر سهولة وطواعية.

٣- إجادة الحكم على تصميم الصفحة وتقويمه، وبخاصة لتحديد ما إذا كانت الصفحة متزنة أم لا.

ويقضى الاتزان العمودى - كما طبقناه بجريدة «السياسى» - بأن يحتوى كل عمود من الأعمدة التى تتكون منها الصفحة، على عنصر ثقيل أياً كان نوعه، أى ألا يخلو كل عمود من أحد هذه العناصر ولكن بشرط ألا يتجاور عنصران على خط أفقى واحد، سواء على عمودين متجاورين، أو غير متجاورين، وبذلك نلاحظ أن الاتزان العمودى بهذا الشكل يحقق فكرة الهرم المقلوب، بطريق غير مباشر.

وهناك عدة أهداف جزئية للاتزار العمودى فى تصميم الجريدة، أهمها:

(أ) حصر انتباه القارىء واهتمامه فى داخل الصفحة، من خلال توزيع العناصر الثقيلة مائلة إلى الداخل، وهى نفسها فكرة الهرم المقلوب، بمعنى أن يوضح الثقل فى أعلى العمود الأول، ثم فى منتصف العمود الثانى، ثم بالقرب من قاع العمود الثالث،، وهكذا بالنسبة للجانب الأيسر من الصفحة.

(ب) تحقيق التباين على مثل هذه الصفحة، بوضع عنصر ثقيل، كبير نوعاً ما، أى أن يكون على عمودين مثلاً، وهنا يمكن أن نضع العنصر الثانى الصغير أسفل العمود الثانى من العنصر الأول، أى أن العمود الواحد فى

هذه الحالة يمكن شغله بأكثر من عنصر ثقيل، شريطة أن يتجه بصر القارىء - وفقاً لهذا الترتيب - إلى داخل الصفحة، كما سبق أن أوضحنا.

(جـ) تحقيق الشد الفراغى بين العناصر الكبيرة على عمودين متجاورين، مع بعد المسافة بينهما، أو بين العناصر الصغيرة، مع قرب المسافة بينهما.

(د) تحقيق التشابه فى التجميع بين هذه العناصر، فى حالة كونها صوراً فوتوغرافية، أو إطارات... الخ، وكذلك فى حالة تماثل الاتساع.

(هـ) تحقيق التنوع، عندما يختلف نوع العناصر الثقيلة المتقاربة على كل عمودين متجاورين، كأن يكونا صورة وإطار، أو صورة وعنوان على أرضية... الخ.

ثالثاً: العلامة المئوية:

ونقصد بهذا الأسلوب أن تمثل العناصر الثقيلة على الصفحة شكل العلامة المئوية (٪)، وذلك فى حالة تجريد الصفحة، بعد اتمام طبعها على الورق.

ومعنى ذلك أن نقطتى العلامة المئوية تمثلان عنصرين ثقيلين كبيرى المساحة يقعان على أحد قطرى الصفحة، فى حين يمثل الخط المائل من هذه العلامة، عدة أثقال صغيرة، مرتبة على الصفحة بالاتجاه المائل نفسه.

وتتضمن هذه الفكرة أن العلامه المئوية يمكن أن تكون معتدلة، عندما يمتد الخط الوهمى المائل من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار، أو أن تكون مقلوبة عندما يمتد هذا الخط من أعلى اليسار إلى أسفل اليمين.

ونلاحظ أن العلامة المعتدلة، أصلح من المقلوبة، بالنسبة للقارىء العربى، وأن المقلوبة أصلح من المعتدلة، بالنسبة للقارىء الأجنبى، حيث تتفق فى كل من الحالين، مع اتجاه مسرى العين الطبيعى، وإن كان يمكن استخدامهما معاً فى جريدة

واحدة، فنصمم الصفحة اليمنى مثلاً بالعلامة المعتدلة، ونصمم اليسرى بالعلامة المقلوبة، لكى يلتقى الخطان المائلان فى منتصف أسفل الصفحتين معاً لتصبح أقرب ما تكون إلى الهرم المقلوب، عند تطبيقه على صفحتين متقابلتين.

ويحقق أسلوب العلامة المئوية عدة أهداف، أهمها:

(أ) ضمان سيادة الربع العلوى الأيمن أو الأيسر، من خلال وضع عنصر ثقيل وكبير المساحة فيه، ومن الناحية الصحفية البحتة، فان الموضوع الرئيسى على الصفحة، سوف يحتل هذا الربع.

(ب) ضمان سيادة الربع السفلى الأيسر أو الأيمن، من خلال وضع عنصر مماثل كبير، وفى هذه الحالة نكون قد حققنا أحد الاتجاهات الحديثة فى تصميم الجريدة، والذى يتجلى فى إحياء النصف السفلى من الصفحة.

(جـ) وفى حالة خلو الصفحة الا من صورة واحدة كبيرة مثلاً، فإن وضع إعلان كبير وثقيل فى الربع المقابل على القطر نفسه، يمكن أن يحقق الفكرة نفسها.

(د) وبذلك نضمن الاتزان شبه الكامل بين النصفين الأيمن والأيسر، وكذلك بين النصفين العلوى والسفلى.

(هـ) كما أن هذا الأسلوب يحقق لنا فكرة الاتزان العمودى، من خلال توزيع الاثقال الصغيرة على خط مائل، علاوة على تحقيق فكرة الهرم المقلوب، إذا ما تم استخدام علامة مئوية على كل من الصفحتين المتقابلتين.

(و) وهناك شد فراغى قوى بين الصورتين الكبيرتين، اللتين تمثلان نقطتى العلامة المئوية، برغم بعد المسافة بينهما، كما أن هناك تشابه فى تجميع العناصر الصغيرة على الأعمدة المتجاورة، والتى تكاد فى هذه الحالة تتماس بالأركان.

رابعاً: الارجوحة المقلوبة:

يمكن اعـتـبـار هذا الأسلوب فى تصـمـيم الجـريدة، نموذجاً مـعـدلاً مـن الأسلوب السابق (العلامة المئوية)، فقد تقتصر العناصر الثقيلة الكبيرة على صورة واحدة فقط، وتخلو الصفحة تماماً من الإعلانات، وفى هذه الحالة، يمكن أن توضع الصورة الكبيرة فى أحد ربعى النصف العلوى من الصفحة.

ويتخذ الخط المائل، الذى تقع عليـه العناصر الصغيرة اتجاهاً مختلفاً، كأن يتجـه من أعلى اليـمين إلى أسـفل منتصف الصـفـحـة، بدلاً من اتجـاهه إلى أسـفل اليسار، حتى يمكن تعويض الفراغ الشاغر فى أحد الربعين السفليين.

إن هذا الشكل الجديد، إذا مـا تم تجريده، يشبـه الارجـوحـة التى يلهـو بهـا الصغار، والتى تتكون من مقعد خشبى طويل، يتوسطه من أسفل محور ارتكاز ضخم نسبياً، كل ما هناك من فرق، هو أن محور الارتكاز طبقاً لهذا الأسلوب، سيكون فى أعلى المقعد الطويل، لا فى أسفله، ولذلك نقترح تسميته «بالأرجوحة المقلوبة».

وإذا ما طبقنا هذا الأسلوب على صفحتين متقابلتين من الجريدة، فمعنى ذلك وجود صورة كبيرة فى أعلى يسار الصفحة اليمنى، وأخرى فى أعلى يمين الصفحة اليسرى. مما يؤدى إلى توافر قـوة الشـد الفراغى بين الصورتين، وتـتـضح قـوة هذا الشد من ضخامة المساحة نسبياً مع قصر المسافة بينهما، والتى لا تتعدى فى هذه الحالة الهامش الأبيض بين الصفحتين.

خامساً: الدائرة المفتوحة:

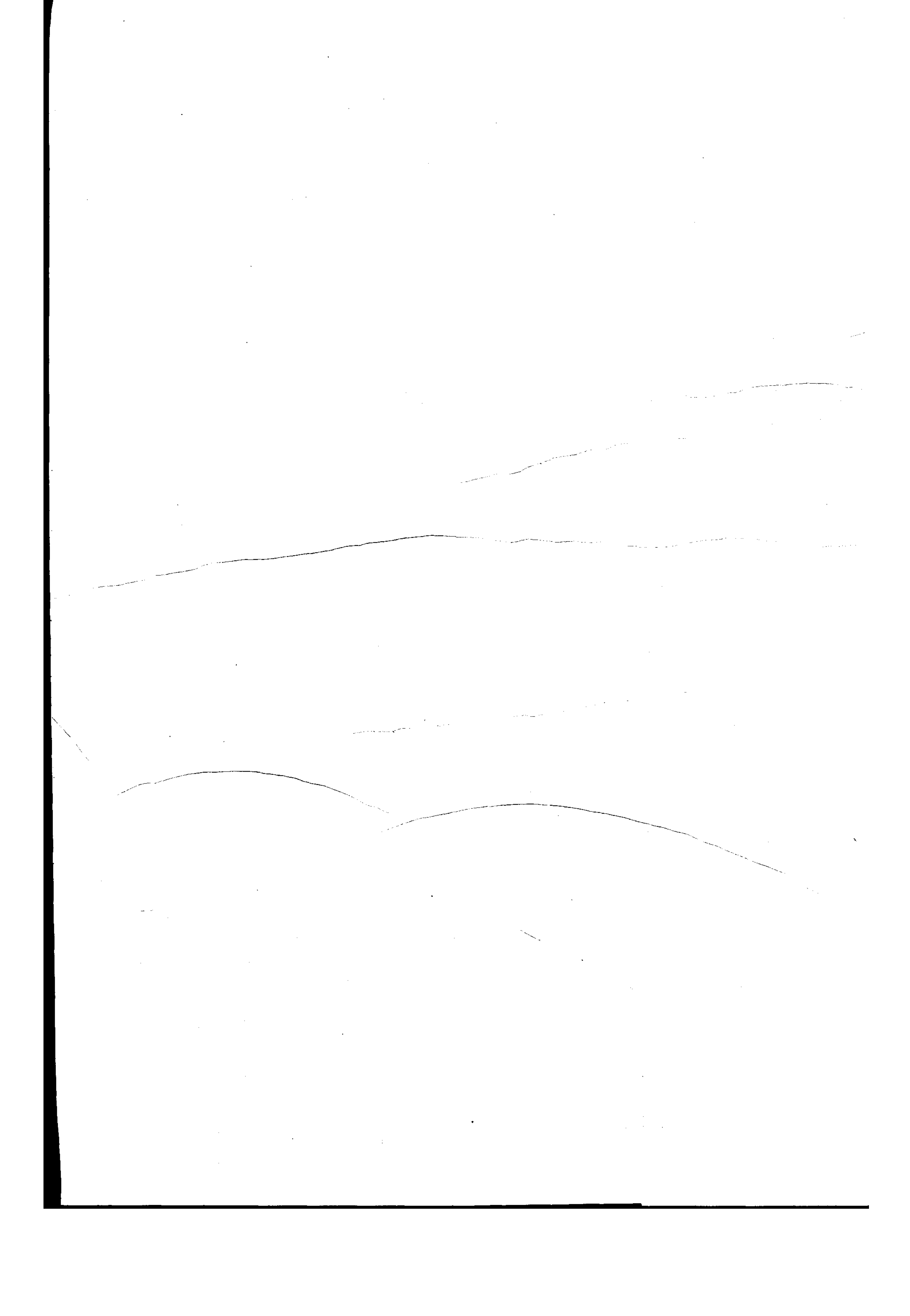
يمثل هذا الأسلوب تطبيقاً مقارباً للاتزان الاشعاعى، إذ تقع العناصر الثقيلة الصغيرة على محيط دائرة وهمية على الصفحة، وتكون غالباً مفتوحة من أحد جوانبها، إما لوجود إعلان فى هذا الجانب، أو لقلة عدد الصور الفوتوغرافية مثلاً.

ولا يشترط أن يكون الشكل الوهمى دائرة كاملة محددة بدقة، بل قد تكون شكلاً بيضاوياً، وفى هذه الحالة يكون رأسياً إذا خلت الصفحة من الإعلانات تماماً، وقد تكون أفقية إذا احتوت الصفحة على إعلان أفقى، يشغل الثلث السفلى منها، أو النصف.

وقد يحتوى مركز الدائرة على ثقل كبير نسبياً، وهذا هو الأفضل فى رأينا، حتى لا يظل المركز شاغراً، فإذا لم تكن هناك صورة كبيرة، يمكن ترك المركز خالياً، شريطة أن يقترب الجانبان الأيمن والأيسر من المحيط، بعضهما للبعض الآخر، وبذلك يتحقق الشد الفراغى بين جميع صور الصفحة.

الفصل الحادي عشر

إخراج المجلة



تعتبر المجلة احدى وسائل الاتصال المطبوعة المهمة، والتى ساهمت بطريق أو بآخر فى مساعدة الصحافة بوجه عام على أداء مهامها على أكمل وجه، ويمكن القول أن المجلة والجريدة وجهان لعملة واحدة هى الصحافة، إذ أنه لا غنى لأى منهما عن الآخر، فالجريدة تقدم أهم الأخبار التى تهم القارىء بشكل سريع سطحى، فى حين تنشر المجلة موضوعاتها بعمق، سواء كانت هذه الموضوعات تلقى الضوء على ما وراء الخبر من خلفيات، أو تحلل الخبر نفسه وتشرحه وتعلق عليه، أى أن الوسيلتين يكمل كل منهما الآخر.

ويعود تاريخ انشاء المجلة إلى ما بعد صدور الجريدة بسنوات. وكان ذلك أمراً منطقياً من وجهة نظرنا، لأن اصدار مجلة أصعب، إنه يحتاج خبرة صحفية طويلة، حتى يتمكن المحرر من التغطية فى العمق، علاوة على أن المجلة قد استغلت فرصة تطور الفنون الطباعية، التى كانت متخلفة عند صدور الجرائد الأولى فى العالم.

وترجع نشأة أول مجلة فى مصر إلى عهد محمد على، عندما صدرت يعسوب الطب، وإن كانت تسميتها مجلة لم تكن محل اعتبار اما أول مطبوع عربى يطلق عليه لفظ (مجلة) فكانت (الطبيب) التى أصدرها فى بيروت عام ١٨٨٤ الشيخ ابراهيم اليازجى، مع كل من الدكتور بشارة زلزلة والدكتور خليل سعادة.

أما عن تطور تصميم المجلة منذ نشأتها حتى اليوم، فقد تأثرت تماماً كالجريدة بالظروف الثقافية والإعلامية والسياسية المختلفة، كما تأثرت كذلك بتطور فنون الطباعة الحديثة.

والملاحظ بصفة عامة أن المجلات كانت أسبق من الجرائد فى استحداث طرق طباعية جديدة، فإن أول مطبوع اعلامى يطبع بالطريقة الملساء كان مجلة ولم يكن

جريدة، وكذلك بالنسبة للأوفست، وحتى فى مصر فان أول مطبوع إعلامى يطبع بالأوفست كان مجلة روز اليوسف، بل أن الجرائد المصرية لم تتجه إلى الأوفست إلا فى السنوات الأخيرة، وبعد أن كانت كل المجلات تقريباً تطبع بالأوفست والطريقة الغائرة.

أما التطورات الطباعية التى بدأ استخدامها فى الجريدة قبل المجلة فكانت التطورات التى تخدم الوظيفة الاخبارية أساساً، التى هى أهم وظائفها على الاطلاق فى ذلك الوقت، مثل نقل الصورة بالراديو والتليفون، والمطبعة الدوارة التى تخرج آلاف النسخ فى وقت قصير نسبياً والطباعة عن بعد... الخ كما أن هناك تطورات طباعية أخرى سبقت فيها الجريدة منافستها، رغم أن الأخيرة (المجلة) كانت أكثر احتياجاً لها، مثل نشأة الصورة الفوتوغرافية مثلاً.

وكان ذلك وضعاً طبيعياً، لأن صدور المجلة فى دورية زمنية أطول من الجريدة قد مكنها من تجريب الطرق الجديدة على مهل، خاصة وأنها كانت تتم ببطء وحذر شديدين، على الأقل فى أطوار نموها الأولى.

كانت الوظيفة الأساسية والأولى للطباعة أن تساعد على نقل المعرفة والتراث من بلد إلى بلد، ومن جيل إلى آخر، فكانت نشأة الكتاب، ثم كانت الحاجة إلى مادة مطبوعة تنقل الأخبار من مكان إلى آخر، ومن هنا نشأت النشرة الاخبارية، التى تطورت لتصبح جريدة يومية، تنصب كل اهتمامها على الخبر.

إلا أن الحاجة قد نشأت فيما بعد إلى مطبوع إعلامى جديد، يجمع بين دسامة الكتاب وخفة الجريدة، يقرأه العامة والخاصة، فيحصلون على متعة ذهنية وثقافية معرفية فى وقت معاً، ويطلعون على الخلفيات فيما وراء الأخبار، التى يقرأونها فى الجريدة اليومية، ومن هنا نشأت الحاجة إلى المجلة، التى تغطى الموضوعات بعمق أكثر من الجريدة، ولكن بخفة وتنوع ورشاقة أكثر من الكتاب، فكانت المجلة تقف فى منتصف الطريق بين الجريدة والكتاب.

ولما كانت عملية تحرير هذه الموضوعات العميقة تحتاج وقتاً أطول لتغطيتها وكتابتها بأسلوب رشيق، يختلف عن الأسلوب الخبرى البسيط المباشر، فقد كان الطبيعى والمنطقى أن تطول الفترة الزمنية التى تفصل بين كل عدد وآخر، ولم يشعر

القارىء الانجليزى أو الأمريكى فى ذلك الوقت، بأى ضيق من طول هذه الفترة، التى قد تمتد أسبوعاً أو أسبوعين، أو شهراً أو أكثر، لأنه يضمن أنه سوف يحصل على متعته بعد طول انتظار، وبقدر ما كان يستمتع، تحمل أن ينتظر مجلته من عدد إلى آخر.

وطوال الفترة الزمنية التى يقضيها المحررون بحثاً عن موضوع مهم أو طريف يقدمونه للقراء، كان القائمون على اخراج المجلة مشغولين بالبحث عن شكل جديد رشيق جذاب، أكثر من الشكل المعتاد الذى كانت تصدر به الجريدة، وكانت لديهم فسحة من الوقت تمكنهم من تصميم صفحات المجلة بتأن، وأن يظهروا فى تصميمها فناً وبراعة، ومن هنا بدأ تطور تصميم المجلة يخطو خطواته الأولى، فى وقت كانت الجريدة تقصر كل اهتمامها على الخبر.

ولذلك أيضاً وجد مخرج المجلة أنه يستطيع تجريب طرق الطباعة الحديثة، والتى كانت تحتاج وقتاً غير يسير فى ذلك الوقت، ولعلها كذلك حتى الآن، وهى فى الوقت نفسه تعطى أفضل النتائج وأجملها، وكانت هذه النتائج هى الغاية المنشودة للمخرجين والقراء على السواء.

ولأن المجلة تقوم على مادة صحفية غير اخبارية باستثناء المجلات الاخبارية، فإن القارىء يجب الاحتفاظ بها، واسترجاعها فى أى وقت يشاء، وكان ذلك العامل وراء استخدام ورق فاخر، لا يبلى مع الزمن وراء احاطة صفحات المجلة بغلاف من ورق مقوى سميك، يحفظ جسمها من التلف من طول فترة الاحتفاظ به وتداوله بين القراء، كذلك أدى العامل المذكور إلى ضرورة أن يكون قطع المجلة صغيراً، حتى يمكن أن يحتفظ القارىء باعداد كثيرة بسهوله ومرونة فائقتين، ودون أن يؤدى الاحتفاظ بها إلى ازدحام المكان المستخدم فى ذلك الغرض.

وقد جرت العادة على أن تباع المجلة بسعر يزيد على سعر بيع الجريدة فى المجتمع نفسه، وذلك لعدة أسباب:

(أ) فكتـاب المجلة ومحرروها ليسوا مجرد مندوبين يحصلون على أخبار، وإنما هم يعالجون الموضوع الصحفى بعمق أكثر ويكتبونه بأسلوب أجمل وأوقع، ولذلك فإن أجورهم عادة أعلى من أجور المندوبين الذين صار عملهم أكثر صعوبة بعد أن فقدت الجريدة مركزها فى السنوات الأخيرة كناقل للأخبار.

(ب) كما أن الطباعة الفاخرة على ورق ممتاز كانت تكلف المجلة أموالاً طائلة، لابد أن تعوضها من خلال زيادة سعر بيع النسخة الواحدة.

(جـ) والمعروف عن المجلات، لاسيما التى تصدر للصفوة من القراء، أنها تنشر الإعلانات فى أضيق الحدود، ولذلك فان العائد الاعلانى ليس مجزياً، وحتى بالنسبة للمجلات الصادرة للعامة، فانها لا تباع بالاتساع والانتشار اللذين تباع بهما الجريدة، وهو ما يجعل المعلن يحجم فى أحيان كثيرة عن نشر إعلانه فى مجلة، على الرغم من أنه يحصل على أكبر قدر من الجاذبية والابراز لاعلانه.

ولعل النقطة الأخيرة تشير إلى فرق مهم بين المجلة والجريدة، فان توزيع المجلات عادة يقل عن توزيع الجرائد، وهو أمر طبيعى، طالما أن المجلة تقدم مادة عميقة غير سطحية، قد لا يقبل عليها إلا الفئة المثقفة ذات الاهتمام بالشئون العامة، وهؤلاء قليلون فى كل المجتمعات عادة، وفى الوقت نفسه فان أصحاب هذه الفئة من القراء، هم القادرون على دفع أى سعر لشراء المجلة، أو هكذا ينبغى أن يكون الأمر فى المجتمعات السوية الناضجة.

وان كان قد ثبت من جهة أخرى أن متوسط عدد القراء الفعليين للنسخة الواحدة من المجلة، يفوق هذا المتوسط بالنسبة للجريدة، لأن المجلة تعيش عمراً أطول (أسبوع أو شهر) مما يجعل باقى أعضاء الأسرة، والأصدقاء والجيران، يطلعون على المجلة ولو بالصدفة، فى حين ينتهى عمر الجريدة بعد ساعات من صدورها، كما نلاحظ أن بعض الأماكن التى تتطلب من روادها انتظاراً ولو لبعض

الوقت - كعيادات الأطباء ومحلات تصفيف الشعر.. وغيرها - قد وضعت بها بعض أعداد من مجلات صدرت منذ عدة أسابيع أو شهور، ولا يحس قارئها بالقدم، ومن هنا فان القراءة الحقيقية للمجلة ليست ضيقة النطاق، كما قد نتصور للوهلة الأولى.

ويستعين المشرف الفنى بأسس التصميم الفنى أكثر من الجريدة، للأسباب التالية:

(أ) مواجهة منافسة التليفزيون، لاسيما بعد تلوين برامجه وأفلامه فالملاحظ مثلاً أن عدة مجلات عالمية شهيرة قد توقفت عن الصدور فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات بعد هبوط توزيعها وبالتالى تدهور عوائدها من الإعلانات بسبب انتشار أجهزة التليفزيون وتطور فنونه المختلفة، فكأن الاهتمام بالشكل عموماً، لاسيما التصميم، كان مجرد وسيلة لابقاء المجلة على قيد الحياة.

وقد بلغ من أهمية التصميم بالنسبة للمجلة أن اسم المشرف الفنى (المسئول عن التصميم) يلى اسم رئيس التحرير فى الاطار المخصص لوضع أسماء المسئولين عن المجلة، بل أن هذا الاسم لا ينشر مطلقاً فى أى جريدة مصرية أو أجنبية.

(ب) إعطاء نكهة خاصة للمجلة، باعتبارها كالفاكهة بالنسبة للقارىء يطعمها للحصول على لذة ومتعة كبيرتين، بعكس الجريدة، التى هى كالخبز، طعام ضرورى كل يوم، دون أن يكون حلو المذاق.

(جـ) إمكان تطبيق هذه الأسس بشكل أكثر دقة وطواعية من الجريدة، إذ تتميز الأخيرة بضرورة وجود مرونة فى التصميم، لورود نبأ مهم مثلاً، مما يفرض على المصمم تغيير أسلوب تصميمه للصفحة، مما يخل بجمال الشكل فى أحيان كثيرة، أما المجلة فلأن الموضوع يحتل عدة صفحات فى المتوسط، ولا حاجة عادة إلى إجراء تعديل فى مواقع الموضوعات أو

مساحاتها، وبذلك تحتفظ المجلة بأسلوب تصميمها دون تغيير يؤدى إلى الاخلال بأسس التصميم.

(د) **التلاؤم مع فئة من القراء**، يتميزون بارتفاع مستواهم الثقافى، مما يؤدى إلى ضرورة تقديم شكل يناسب مستوى أذواقهم من الناحية الفنية.

غلاف المجلة:

تتكون المجلة كما سبق أن أوضحنا من «عدد من الصفحات المتماسكة، يضمها غلاف يستقل بخصائصه عن سائر جسم المجلة»، ولعلها بذلك تختلف فى بنائها عن الجريدة، التى تضم عدداً من الصفحات المتعاقبة، والتى تبدأ بالصفحة الأولى، ولذلك تعتبر جزءاً منها.

ولغلاف المجلة عدة وظائف:

(أ) التمكن من **تحقيق جاذبية** للمجلة برمتها، من خلال وضع تصميم جميل جذاب.

(ب) ويعقب تحقيق الجاذبية، **إثارة الانتباه** إلى صورة الغلاف، أو صورة، لكى يتصفح القارىء مجلته مشدوداً إلى سياستها التحريرية، وموضوعاتها الجديدة والجريئة.

(جـ) **تمييز شخصية المجلة** عن سائر المجلات التى تنافسها فى السوق الشرائية نفسها، وكذلك عن الأعداد السابقة من المجلة نفسها.

(د) تمكين القارىء من **تداول المجلة بين الأيدى** مدة طويلة، والاحتفاظ بها فترة كبيرة، تصل إلى الشهور والسنوات، وبخاصة عند استخدام ورق سميك لطبع الغلاف.

(هـ) ثم تمكنت بعض المجلات فى السنوات الأخيرة من تحقيق مهمة **ابداء الرأى بطريقة غير مباشرة**، من خلال وضع تصميم معين للغلاف.

ويتكون غلاف المجلة من صفحتين خارجيتين، تسمى الأولى **بالصدر**، والثانية **بالظهر**، وصفحتين داخليتين، تسمى كل منهما **بالبطن**، ولكل من هذه الصفحات الأربعة مهمته التحريرية والاخراجية، واستخدامه المتميز فى التصميم.

صدر الغلاف:

هو الصفحة الخارجية الأولى من الغلاف، ويحمل دائماً اسم المجلة وشعارها إن وجد، علاوة على تاريخ الصدور، وقد يحتوى باقى الصدر على بعض العناوين التى تمثل فى هذه الحالة اشارات لموضوعات مهمة داخل العدد، وقد يضم إلى جانب هذه العناوين الاشارية بعض الصور أو الرسوم المعبرة عن موضوعات داخلية أيضاً، وقد تخلو أنواع أخرى من صدور الأغلفة من العناوين والصور، وغالباً ما نجد النوع الأخير يميز تلك المجلات المتخصصة فى نشر البحوث والدراسات فى مجال معين، والتى تقترب كثيراً من الكتاب شكلاً وموضوعاً.

ويتكون صدر الغلاف فى المجلة الحديثة من الأجزاء التالية:

١- **اسم المجلة name plate**: وهو من العناوين الثابتة فى تصميم الغلاف، ولذلك لابد أن يكون شكله ثابتاً من عدد إلى آخر، حتى تتحقق الوحدة الزمنية لكل الأعداد، مع ضرورة توفير قدر من التنوع يدفع الملل والرتابة عن تصميم المجلة.

وتتمثل الأسس التى تقوم عليها هذه الوحدة فيما يلى:

(أ) **الحجم**: والذى يجب أن يكون ثابتاً من عدد إلى آخر، خاصة وأن المصمم ليس فى حاجة إلى تصغيره أو تكبيره، إذ أن الاسم عنصر غير مقروء تفصيلياً، وانما هو يميز المجلة عما عداها من مجلات، وبالتالى فان تكبيره مثلاً لا يرتبط بأى داع موضوعى محدد، كالابراز.

(ب) **نوع الخط**: أى الطريقة التى يكتب بها اسم المجلة من عدد إلى آخر، والتى يجب أن تكون ثابتة أيضاً، لأنها تساعد على تحقيق الوحدة.

أما الأسس التى يقوم عليها التنوع، فتتلخص فى:

(أ) **الموضع**: حيث يمكن أن يوضع اسم المجلة فى أقصى يمين الصدر فى أحد الأعداد، ويوضع فى وسطه فى عدد آخر، وفى أقصى اليسار فى عدد ثالث، ويتوقف اختيار المصمم لموضع اسم مجلته على طبيعة الفكرة فى تصميمه، واتجاه الحركة فى صورة الغلاف، وعدد الصور المنشورة عليه... الخ.

(ب) **اللون**: فمن المحتم أن يتغير اللون الذى يطبع به اسم المجلة من عدد إلى آخر، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن المصمم مجبر على تغيير لون الأرضية التى تغطى صدر الغلاف، والتى كثيراً ما تكون صورة فوتوغرافية كبيرة المساحة، ولما كانت ألوان الأرضيات تختلف من عدد إلى آخر، وفقاً للون السائد فى الصورة، فان لون اسم المجلة لابد أيضاً أن يختلف، باعتباره شكلاً، مطبوعاً فوق أرضية، وفق نظرية توافق الألوان.

(جـ) وتعمد مجلات كثيرة إلى اخفاء جزء من اسم المجلة، عن طريق صورة مثلاً، أو عنوان اشارى ملون، على أساس الاعتبارات التالية:

* اضفاء مزيد من التنوع، لاختلاف الجزء المختفى من عدد إلى آخر، بل وفى الاقلاع عن هذا الإجراء من عدد إلى آخر.

* اسم المجلة عنصر غير مقروء لذاته، ولذلك فان اخفاء جزء منه لن يضير القارىء.

* اضفاء نوع من الجمال والجاذبية على شكل اسم المجلة، عندما يختفى جزء منه، فكثير من الأشكال يزداد جمالها عند اختباء جزء منها.

ونلاحظ أن عين القارىء تكمل الحروف الناقصة (المختفية) وفق **نظرية الإغلاق**، وإن كان هذا الإجراء لا يطبق بصفة عامة إلا فى حالة احتلال اسم المجلة لاتساع صدر الغلاف كله.

كما أن الملاحظة الجديرة بالعناية هنا، هى أن تحريك اسم المجلة إلى أسفل قمة الغلاف قليلاً، هو إجراء غير شائع، بل يكاد ألا يوجد فى المجلات الحديثة، رغم أن لافتة الصفحة الأولى فى الجريدة الحديثة تلجأ إليه كثيراً، أما السبب فى ذلك فلعله يعود إلى صغر حجم غلاف المجلة، عن مساحة الصفحة الأولى بالجريدة، حتى النصفية منها، ولذلك فإن اتباع هذا الاجراء فى المجلة، من شأنه أن يضيع مساحة الغلاف، ويقلل الفراغ الممكن استغلاله فى نشر صورة ضخمة، أو اشارات كبيرة.

٢- **سطر التاريخ date line**: وهو السطر الذى يحمل تاريخ صدور العدد باليوم والشهر والسنة، ورقم العدد، وتجمع عادة ببنط صغير لا يتجاوز ١٢ أو ١٤، ويكون مصحوباً فى بعض المجلات بالتاريخ نفسه مترجماً إلى احدى اللغات الأجنبية.

وتختلف المعالجة الاخراجية لسطر التاريخ فى المجلة، على النحو التالى:

(أ) **يطبع بالأسود فى أغلب الأحيان**، وبلون اضافى فى أحيان قليلة، ونلاحظ أنه يفرغ بالأبيض أو الأصفر، فى حالة كون الجزء المطبوع عليه من صورة الغلاف- كأرضية للتاريخ - قاتماً.

(ب) **يوضع أفقياً فى أغلب الأحيان**، ويكون فى هذه الحالة أسفل اسم المجلة، إلا أن بعض المجلات قد درجت على وضعه رأسياً على أحد جانبى الغلاف، وهو غالباً الأيمن فى المجلات العربية، والأيسر المجلات الأجنبية.

ورغم أن كثيراً من الخبراء يرفضون الاتجاه الرأسى الطولى الذى تتخذه الحروف بوجه عام، فإن سطر التاريخ يعتبر هو الآخر عنصراً غير مقروء تفصيلياً بالنسبة لأغلب القراد وبخاصة فى حالة شراء العدد عند صدوره، ولا يحتاج القارىء إلى قراءة سطر التاريخ والتمعن فيه، إلا عند البحث عن عدد معين، ضمن أعداد كثيرة يحتفظ بها فى منزله، أو فى مكتبة عامة... الخ، أو عند رغبته مثلاً فى التعرف على التاريخ الهجرى ليوم معين، بمضاهاته بالتاريخ الميلادى.

٣- **الاشـارة الركـنـيـة Corner Indication**: والتى توضع فى أعلى يسار صدر الغلاف، وسواء أكانت المجلة عربية أم أجنبية، وتتخذ شكل المثلث، أو الشـريط الذى يقـطـع صورة الغـلاف فى هذا الجـزء، أو جزءاً من اسم المجلة، وقد صار اتباع هذا الاجراء شائعـاً فى كثير من المجلات.

ونلاحظ أن الإشارة الموضوعة فى هذا الركن تبدو أوضح من أية اشارات أخرى على الغلاف، رغم أن حروفها تكون دائماً أصغر، وهى تكتسب وضوحها وبروزها من الموضع المهم الذى توضع فيه، ومن معالجتها بالألوان شكلاً وأرضية، كما أن استخدامها لاخفاء جزء من الصورة، أو من اسم المجلة يضفى عليها أهمية خاصة.

وتخصص هذه الاشارة فى الأغلب الأعم لنوع معين من الموضوعات التحريرية التى لها طبيعة خاصة، مثل «**الملـف**»، وقد اعتادت كثير من المجلات على استخدام هذه الكلمة، عندما تقدم معلومات وبيانات فى العمق عن موضوع معين، وكذلك تستخدم هذه الاشارة لابراز «**تحقيق العدد**»، أو «**حملة صحفية**» منظمة تشنها المجلة عدداً بعد آخر، أو «**ملحق العـدد**» سواء أكان رياضياً أم فنياً أم نسائياً... الخ، أو «**حوار الأسبوع**» أو «**ندوة العدد**».

وقد يتم تصميم صدر الغلاف، **بحيث تظهر الصورة الرئيسية فيه، كما لو كانت ورقة مطوية**، تبدو الاشارة الركنية تحتها، ويستخدم هذا الأسلوب بالذات، للتعبير عن أن المجلة تشير فى هذا الموضع إلى موضوع معين، يكشف الستار عن سر خطير، أو معلومات جديدة تذاع لأول مرة، وللمجلة الفضل فى ازاحة النقاب عنها.

أولاً: أنواع صدر الغلاف:

ولصدر الغلاف عدة أنواع، من الناحية التحريرية، والتى تفرض وضع تصميم معين متميز، لكل من هذه الأنواع:

١- **غلاف اخبارى (news cover)** ويضم صوراً من النوع الاخبارى، أى التى تحكى حدثاً جديداً ومهماً بالنسبة للقراء، ويميز هذا النوع من

صدور الأغلفة المجلات الاخبارية، وإن كانت هناك مجلات أخرى تستخدم الغلاف الاخبارى، وذلك لاضفاء أهمية خاصة على المجلة، باعتبار الخبر لا يزال يحتل الصدارة بالنسبة لأغلب القراء.

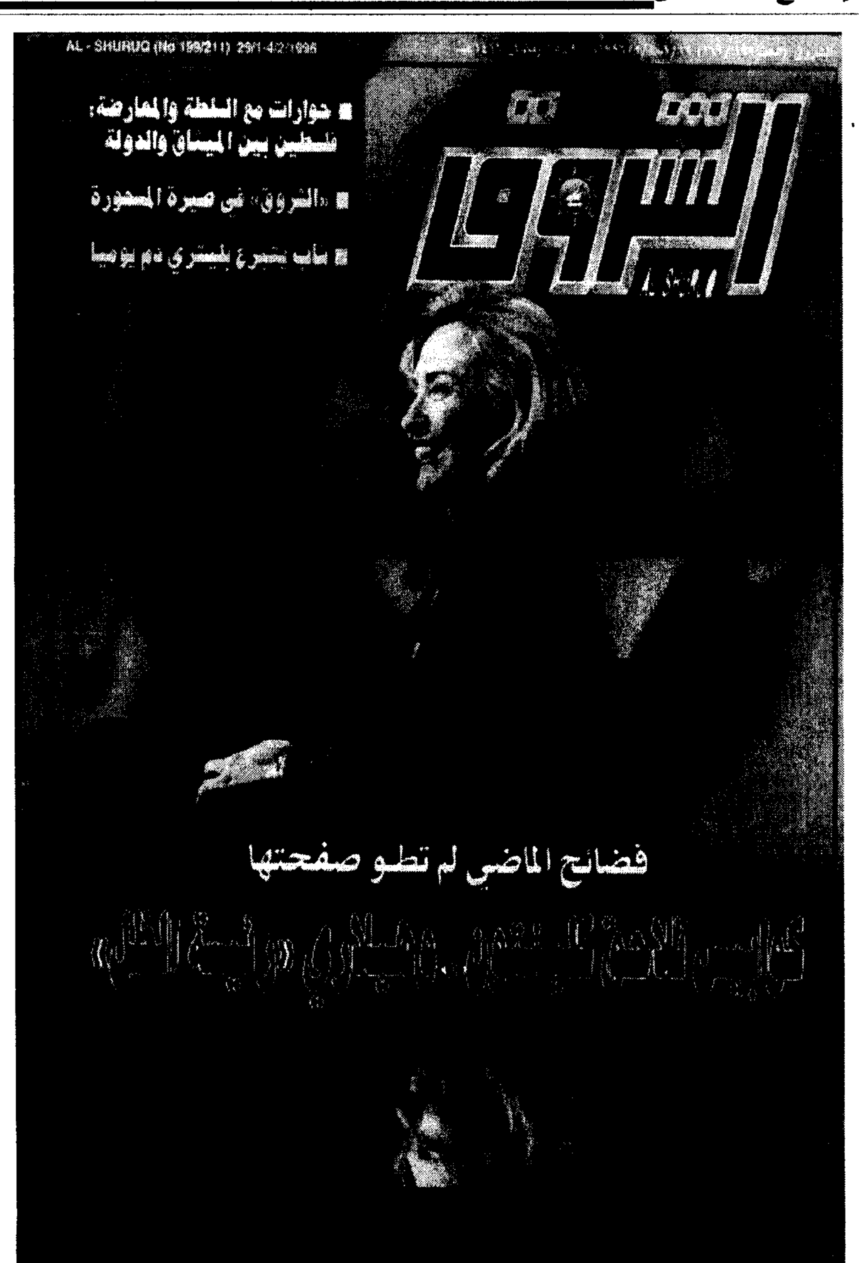
وتتخذ صورة الغلاف الاخبارى أحد النوعين التاليين:

(أ) **صورة الحدث نفسه**: فرغم نشر الصور الاخبارية يومياً بالجرائد ورغم عرضها فى نشرات الأخبار التليفزيونية، فان المجلات التى تختار أن يكون غلافها إخبارياً، تنشر صورة الحدث الذى ترى أنه يهم قراءها، لأحد سببين:

* فقد تحصل المجلة بطريق أو بآخر على صور جديدة عن حدث ما، لم تتمكن الجرائد اليومية من الحصول عليها.

* والمجلة تجمع فى هذه الحالة بين ميزة الجريدة والتليفزيون بالنسبة لتقديم الصورة الاخبارية، فصورة الجريدة تتميز بالثبات، وبالتالى امكان استرجاعها فى أى وقت، فى حين يتميز التليفزيون بتقديم الصورة الملونة التى قد تعجز الجريدة عن تقديمها بدرجة الوضوح نفسها، أما المجلة فانها تقدم الصورة ملونة كالتليفزيون، وثابتة كالجريدة.

(ب) **صورة شخصية ساهمت فى صنع الحدث، أو تأثرت به**: فالأسماء تصنع الأخبار كما نعلم، وعندما تنشر مجلة اخبارية صورة صاحب هذا الاسم أو ذلك، فكأنها تنشر زاوية جديدة للخبر (شكل ١-١١)، فتحقق له بعداً أكبر ومعنى أعمق، مثل نشر صورة الرئيس الأمريكى الذى فاز فى انتخابات الرئاسة، أو صورة رئيسة وزراء بريطانيا التى أعلنت الحرب على فوكلاند، أو صورة أنديرا غاندى التى اغتالها معارضوها من السيخ... الخ.


AL - SHURUQ (No 199/211) 29/1-4/2/1996
الشروق
■ حوارات مع السلطة والمعارضة:
فلسطين بين الميثاق والدولة
فضائح الماضي لم تطو صفحتها

(شكل ١-١١)

٢- **غلاف موضوعى** (subjective cover): والذى يحمل على صدره صورة موضوعية تشير إلى تحقيق صحفى حول قضية أو ظاهرة أو مشكلة منشورة بداخل العدد، وقد لا تكون هذه الصورة خبرية، أى لا يشترط أن تكون مرتبطة بحدث معين وقع مؤخراً، فالتحقيقات الصحفية بالمجلات كما نعلم لا ترتبط بتوقيت اخبارى دقيق، كما هو الحال فى الجريدة اليومية، بل إن كثيراً من تحقيقات المجلات ترتبط بتوقيت عام، وذلك عند نشر موضوع عن المصايف عند اقتراب فصل الصيف، أو عن أفضل طرق الاستذكار، عند اقتراب فترة الامتحانات... الخ، وفى مثل هذه الموضوعات قد تنشر المجلة صورة سبق نشرها، تحصل عليها من قسم المعلومات، لكنها فى الوقت نفسه تخدم الموضوع، وتعبر عنه.

٣- **غلاف ايضاحى** (pictography cover): فقد تحب المجلة أن تقدم لقارئها على صدر غلافها رسماً ايضاحياً، ينظم بعض المعلومات الرقمية (كالرسم البيانى) أو الجغرافية (كالخرائط)، والتى تفيد فى اضفاء العمق المطلوب فى موضوعات المجلات (شكل ٢-١١).

ويختلف نوع الرسم على هذا الغلاف، من مجلة إلى أخرى، وفق نوعها من جهة، وطبيعة قرائها من جهة أخرى، فالمجلات العامة مثلاً قلما تنشر رسوماً بيانية على أغلفتها بل تكاد تنفرد بها المجلات العلمية والاقتصادية والسكانية، «**كالأهرام الاقتصادى**» مثلاً، أما الخرائط فقد تنشرها المجلات العامة على أغلفتها، لتوضيح الأبعاد الجغرافية والمكانية فى بعض الموضوعات، كالتى تتحدث مثلاً عن حرب بين دولتين، أو شق قناة جديدة بين بحرين... الخ.

وأياً كان نوع الرسم الايضاحى الذى تنشره بعض المجلات على صدور أغلفتها، فان الألوان يمكن استخدامها بمهارة، للتقليل من جفاء هذا النوع من الرسوم، وزيادة وضوحها وقابليتها للقراءة، وان كان القارىء المثقف المتخصص لن يجد غضاضة فى «قراءة» الرسم الايضاحى، حتى ولو لم يتم تلوينه، أو إذا تم نشره بلون اضافى واحد.


العربي
الجزائر:
الجماعة المسلحة
تحرق النفط
لتدويل الصراع
خبراء تفخيخ
سيارات من
لبنان والبوسنة
بالاتفاق مع واشنطن
تفاصيل خطة بيريز
للانسحاب المفاجىء
من جنوب لبنان
كيف سترد دمشق على محاولات التفجير؟
واشنطن:
جنرالات
أميركيون
.. للإيجار!
بيروت: استنفار أمني لمواجهة
"مجاهدي البوسنة"
خفايا زيارة الحريري
إلى الفاتيكان
الخرطوم:

(شكل ٢-١١)

٤- **غلاف جمالي (artistic cover)**: فان انفرد المجلة عن الجريدة فى الطبع الملون المتقن، لاسيما بالنسبة للغلاف، الذى يطبع عادة على ورق مصقول ناصع البياض، قد منح المجلة فرصة تقديم صورة ذات طابع جمالى، سواء تعلق بموضوع داخل العدد أم لا، والهدف الأساسى من استخدام هذا النوع من صدور الأغلفة إمتاع بصر القارىء فى المقام الأول، لزيادة جذبه إلى المجلة (شكل ٣-١١).

وقد تكون الصورة الجمالية فوتوغرافية، كالمناظر الطبيعية الخلابة مثلاً أو فنانة محبوبة، وقد تكون لوحة مرسومة بريشة أحد الفنانين، سواء رسمها خصيصاً للمجلة، أو نقلها المصمم من أحد المعارض، ولعل أبرز الأمثلة المصرية على النوع الأول مجلتى «**الإذاعة والتليفزيون**» و«**الكواكب**»، فى حين تعتبر مجلة «**روز اليوسف**» أوضح الأمثلة على النوع الثانى.

٥- **غلاف ساخر (Comic cover)**: وهو الغلاف الذى يقدم رسماً ساخراً، انتقادياً فى المقام الأول، وضاحكاً فى المقام الثانى، وغالباً ما يستخدم هذا النوع من صدور الأغلفة فى المجلات التى تقدم للقارىء جرعة كبيرة ودسمة من الرسوم الساخرة على صفحاتها، مثل مجلة «صباح الخير» المصرية فى كثير من أعدادها.

ويشترط فى رسام الغلاف الساخر أن يجيد التعامل مع الألوان، لأنه يقدم للمصمم رسماً ملوناً جاهزاً، يتم فصل ألوانه فى أثناء عملية إنتاج المجلة، وليس كل الرسامين، حتى البارعين منهم، يجيد فن التلوين، ولعل هذا السبب فى رأينا يقف وراء عدم ذيوع الغلاف الساخر بين المجلات بصفة عامة سواء فى مصر أو خارجها.


نجوى أحمد
سيطرة الرجل لصالح المرأة!
محمد المسباح:
لماذا لا تسمعني
«فيروز»؟
إلهام شاهين:
لا أجيد
الدبلوماسية
ملف العدد:
تصرفاتك تحكمها
هرموناتك

(شكل ٣-١١)

٦- **غلاف دلالى رمزى (symbolic cover)**: فى هذا النوع من صدور الأغلفة، فإن عملية التصميم تصبح هى الأساس، ويقتصر دور الصورة أو الرسم على المساعدة فى توصيل الفكرة إلى ذهن القارىء، فعندما تحب المجلة أن تعبر عن وجهة نظرها تجاه قضية معينة، فان المصمم يعمد إلى وضع علاقة من نوع ما بين صور الغلاف بعضها والبعض الآخر، بحيث ترمز المجلة إلى ما تريد أن تقول، دون أن تفصح عنه بصراحة، (شكل ٤-١١).

ويفيد هذا النوع من صدور الأغلفة المجلات ذات الطابع السياسى، حيث يؤدى الرمز فى هذه الحالة دوراً مهماً للتعبير عن رأى المجلة فى موضوع ما، وهو فى الوقت نفسه أصعب أنواع الأغلفة من حيث التصميم، لأنه يحتاج من المصمم ثقافة سياسية واسعة، ووعياً عميقاً بالأحداث التى تجرى حوله وقدرة هائلة على التوقع المستنير، المبنى على المنطق، وترابط الأحداث، وتكرار التاريخ لنفسه.

ولعل أبرز الأمثلة على ذلك من واقع المجلات العربية: «**الحوادث**» اللبنانية، و«**المجلة**» السعودية، كما تعمد بعض المجلات المصرية فى مناسبات معينة إلى اختيار هذا النوع من الأغلفة، مثل مجلة «**أكتوبر**»، عندما اغتيل أنور السادات فى ٦ أكتوبر عام ١٩٨١.

ففى هذا الغلاف الأخير، نجد صدره وقد شغلته صورة ضخمة للسادات، بدون ألوان، تعبيراً عن مظاهر الحداد، إلى هنا والغلاف يبدو اخبارياً، من النوع الذى يقدم صورة الشخصية التى تأثرت بالحدث، إلا أن يد المصمم قد تدخلت، لتضع بقعة حمراء اللون - كالدم - فى أحد مواضع الصورة، إن هذه البقعة هى خلاصة ما فكر فيه المصم للتعبير عما يريد أن يقول بصدد هذا الحدث.

ويجب أن نلاحظ بالنسبة لأنواع صدور الأغلفة، أنها ليست محددة بهذا الشكل تحديداً قاطعاً، إلا على المستوى النظرى، أما من الناحية العملية، فان هناك تداخلاً كبيراً بينها، إذ يمكن أن يندرج غلاف واحد تحت عدة أنواع، فيحتوى على


الوطن
العربي
AL WATAN AL ARABI
عراب الإرهاب الذي يحير مخابرات العالم
خفايا حملة
المطاردة الدولية
لأسامة بن لادن
خطة عون
لمواجهة
الحريري
في بيروت
إخوان مصر معرضون للانشقاق وإخوان الخارج يعلنون الاستقلال !

(شكل ٤-١١)

صورة اخبارية ورسم ساخر وصورة موضوعية مثلاً... وهكذا، فان غلافاً كهذا يحقق عدة وظائف تحريرية، ولذلك فان تصميمه يزداد صعوبة بعض الشيء.

ثانياً: أساليب تصميم صدر الغلاف:

تقوم عملية تصميم الغلاف على مبدأ أساسى ومهم، هو ضرورة الربط بين كل العناصر، التى تشترك فى تكوينه، سواء كانت صوراً أو رسوماً أو عناوين... الخ، مع ملاحظة أن اسم المجلة يعتبر أحد العناصر الأساسية الداخلة فى التصميم، ولذلك يجب أن يتوافق مع باقى العناصر لوناً وحجماً.

ويحقق هذا الارتباط وحدة كلية لجميع عناصر الصفحة، إذ يجعل الغلاف كلا متماسكاً، أقرب ما يكون إلى العمل الفنى المتكامل، المستوفى لكل متطلبات هذا العمل، ومحققاً الكثير من أسس التصميم الفنى الجذاب والمعبر فى وقت معاً.

وليست أساليب تصميم الغلاف، سوى محاولات متنوعة، مبتكرة من المصمم لتحقيق هذا الربط بطريقة أو بأخرى، مستغلاً عنصر اللون، لاسيما فى الأرضيات، ومستفيداً من اتجاه الحركة، الذى يكون اختيارياً فى الصور، واجبارياً فى عناوين الاشارات.

١- **الأرضيات المتداخلة المتوافقة**: فقد يتصور كثير من المصممين، ان استخدام أرضية مشتركة واحدة باللون نفسه، للغلاف كله من شأنه أن يحقق الوحدة الكلية المطلوبة فى التصميم، إلا أننا نرى أن استخدام عدة أرضيات تحيط بصفحة الغلاف، مع توافق الوانها وتدرجها، يحقق هذه الوحدة بشكل أقوى، وأكثر عمقاً وتأثيراً.

ومن ذلك مثلاً يمكن احاطة صدر الغلاف باطار ملون، على أن توضع أرضية خارج الاطار بلون آخر، وأرضية أخرى داخله بلون ثالث، فإذا كانت هذه الألوان الثلاثة متوافقة، فانها تحقق للعين راحة بصرية، كذلك فانه يمكن ترتيب الألوان،

بحيث يكون اللون خارج الاطار أكثر قتامة، ولون الاطار متوسطاً، واللون داخل الاطار خفيفاً، فانه فى هذه الحالة يوجه بصر القارىء إلى قلب الغلاف، وهو أحد الأغراض المهمة لتصميم الغلاف.

وقد يكون التصميم أبسط من ذلك، فيحيط بصدر الغلاف اطار سميك من لون واحد - قاتم غالباً - وتوضع فى داخله صورة الغلاف - أو صورة - لكن تصبح الأرضية هنا كما لو كانت مثقوبة، يظهر الشكل من ورائها، ولكن يشترط فى هذه الحالة اختيار لون قاتم يتوافق ولون أرضية الصورة.

ومن المجلات التى تسير على النهج الأخير «**المجلة**»، التى اعتادت أن يحيط بصدر غلافها اطار أحمر اللون، ومع أنه لون غير قاتم تماماً، فان استخدامه موفق، على أساس أنه يبدو لعين القارىء كما لو كان بارزاً، نظراً لطول موجته الضوئية المنعكسة من عليه، لكى يحقق فى آخر الأمر الغرض المستهدف.

٢- **الأرضية الموحدة**: ويتفرع من الأسلوب السابق، أسلوب أكثر بساطة فى تصميم صدر الغلاف، إذ تقتصر الأرضية على لون واحد، أو على عدة ألوان فى تكوين واحد، وأوضح مثال على الحالة الأخيرة أن تغطى صورة كبيرة صدر الغلاف بكامله، دون أى هوامش بيضاء أو بأى لون، ثم يتم تفريغ بعض عناوين الاشارات على هذه الصورة.

أما الاقتصار على لون واحد للأرضية، فالأفضل أن يكون هذا اللون قاتماً، وقد جرت عادة مجلة «**كالمصور**» مثلاً، على استخدام الأسود أو الأزرق شديد القتامة لتلوين هذه الأرضية، ولابد فى هذه الحالة من تلوين عناوين الاشارات بلون باهت، يتوافق مع الأسود أو الأزرق القاتم، ويتباين معهما أيضاً، كالأصفر مثلاً أو البرتقالى، كما يمكن استخدام الأبيض لتحقيق التوافق والتباين نفسيهما.

ونلاحظ أن «**المصور**» قد استخدم هذا الأسلوب فى التصميم أعداداً كثيرة، لكنه فى احدى الفترات ترك الأرضية بلون بياض الورق نفسه فى كثير من الأعداد

الصادرة عامى ١٩٨٠، ١٩٨١ ولكنه ابتداء من أوائل عام ١٩٨٣، استعاض عن البياض بالألوان القاتمة.

٣- **التراكب الجزئى والكلى**: ولا نقصد بهذا الأسلوب، تراكب صورة مع أرضية ملونة، لأنه وضع منطقى، مكمل لكل من الأسلوبين السابقين، ولكن نقصد هنا تراكب صورتين أو أكثر، بشكل جزئى أو كلى.

والملاحظ أن «**المصور**» لم تتبع هذا الأسلوب، أما «المجلة» فقد اتبعته كثيراً، بل وبرعت فيه، ربما لارتباط هذا الأسلوب بالأسلوب الرابع (التصميم التعبيرى)، فالمفروض أن يستخدم التراكب بين صور الغلاف فى حالة وجود علاقة موضوعية ما بين الصور المتراكبة، وهذا يقتضى أن تنتمى كل هذه الصور لموضوع تحريرى واحد، الأمر الذى كانت «**المجلة**» تؤديه، أما «**المصور**» فقد رأى ملء الغلاف باشارات مصورة لعدة موضوعات، لا موضوع واحد.

ولذلك كان مصمم غلاف «**المصور**» يوجد علاقة بين صورة بطريقة التماس، والتى كانت تتم من خلال الجوانب، أكثر من الأركان، على أساس أن التماس الأخير يمنع المصمم من مد عنوان اشارى، ليشغل اتساع صفحة الغلاف كله، والهدف من التماس بنوعيه تحقيق وحدة كلية شاملة لعناصر الغلاف كله كما سبق أن أوضحنا.

وكان تماس الصور فى غلاف «**المصور**» يتم من خلال احدى علاقتى: التماثل أو التباين، على الأقل فى المساحة واللون، وقد لاحظنا أن العلاقة الأولى قد استخدمت عند عرض صورتين متساويتين فى القيمة الموضوعية مثل صورتى صدام حسين والخمينى، أو صورتى استقبال كل من رونالد ريجان والحسن الثانى للرئيس مبارك، أما العلاقة الثانية فقد استخدمت عند عرض صورتين مختلفتى القيمة الموضوعية، سواء انتمتا لموضوع واحد فى موضوعين، وغالباً ما كانت الصورة الصغيرة شخصية، والصورة الكبيرة موضوعية.

أما عن التراكب الجزئى الذى استخدمته «**المجلة**» فى كثير من أعدادها فقد كان الغرض منه ابراز احدى العلاقات الموضوعية التالية بين الصور المتراكبة:

(أ) أن تكون الصور المتراكبة جزئياً تمثل **حلقات فى سلسلة واحدة** من الأحداث، كمشاهد من احدى الحروب مثلاً، أو عدة ظواهر مرئية لاحدى المشكلات... الخ.

(ب) إن تكون كل **صورة هى المقدمة أو السبب، وتكون كل صورة تالية هى النتيجة**، مثل لقطة من مباراة ثم تسلم اللاعبين للكاس... الخ.

(جـ) **التعبير عن التقادم أو الترتيب الزمنى** لعدة مشاهد، مثل عرض صور رؤساء إحدى الدول مثلاً على مدى سنوات معينة، ونلاحظ هنا أن الصورة الأحدث هى الكاملة، والصور الأقدم «**مركب عليها**» كل صورة سابقة.

ونلاحظ أن التراكب الجزئى يتم من خلال الأركان، لكى يتحقق الخط الوهمى المائل، فيكون ذلك تعبيراً عن البعد الثالث وعمق الميدان بين الصور، ونكون بذلك قد خلقنا فى التصميم عدة أشكال وأرضيات، يمثل كل شكل أرضية للشكل السابق له، مما يحقق للتصميم كله عمقاً وثراء، ويدعم الفكرة الموضوعية من وراء التصميم.

أما عن التراكب الكلى بين الصور، وغالباً ما يتم بين صورتين فقط، فيحقق إحدى العلاقات الموضوعية التالية على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) أن تكون الصورة الصغرى - المركبة فوق الكبرى - جزءاً منها، كأن تكون مشهداً تفصيلياً، والصورة الكبرى مشهد كلى عام.

(ب) أن تكون الصورة الصغرى لشخصية تسببت فى الحدث الذى تقدمه الصورة الكبرى، أو تأثرت بهذا الحدث.

(جـ) أن تمثل الصغرى النتيجة التى ترتبت على الحدث الذى تقدمه الصورة الكبرى.

ويتوقف اختيار إحدى العلاقات، سواء فى التراكب الجزئى أو الكلى على اعتبارين يتصل كل منهما بالآخر اتصالاً وثيقاً.

* السياسة التحريرية للمجلة وموقفها من القضايا العامة.

* الرأى الذى تود المجلة أن تبديه فى موضوعات معينة.

٤- **التصميم التعبيرى (الدلالى)**: لقد تطور أسلوب التصميم باستخدام تراكب الصور، لكى يقدم فيما بعد تصميماً مبتكراً من صنع المصمم، بحيث لم يعد الأمر يقتصر على إيجاد علاقة موضوعية بين صورتين، وهذا فى حد ذاته نوع من التعبير، وإنما بدأ يتعداه إلى وضع تصميم خلاق، يختلف اختلافاً كلياً من موضوع إلى آخر.

وبعد استخلاص أهم الأساليب الشائعة فى تصميم صدر الغلاف، يمكن أن نستنتج أن كلا من هذه الأساليب قد أفاد من أسس التصميم الفنى بشكل أو بآخر وذلك على النحو التالى:

١- ففى أسلوب التراكب نجد **شداً فراغياً** بين صور الغلاف، خاصة إذا كانت متقاربة، سواء تماست بالأركان أو الجوانب، وقد ساعد صغر قطع المجلة على تقريب المسافات بين الصور ليقوى هذا الشد برغم ضآلة الصور فى بعض الأحيان.

٢- ونجد فى الأسلوب نفسه **تشابهاً فى التجميع**، خاصة عندما تكون الصور المتماسة متماثلة حجماً ولوناً، وعلى مستوى واحد أفقى أو رأسى ونستطيع أن نلمح هذا التشابه أيضاً فى التصميم التعبيرى، على الأقل فى بعض تطبيقاته.

٣- وتتحقق **الوحدة الكلية** لتصميم الغلاف من خلال:

(أ) استخدام الألوان المتباينة والمتوافقة فى وقت معاً، سواء للأرضيات المتجاورة، أو للأشكال فى علاقتها اللونية بالأرضيات.

(ب) وفى التصميم التعبيرى تتجلى الوحدة بأقوى معانيها، لأن الغلاف يحتوى على تصميم كلى واحد مندمج متماسك.

(جـ) وتساعد الأرضية الموحدة على ترسيخ فكرة الوحدة بين جميع عناصر الغلاف.

(د) كما أن التماثل بين عناوين الاشارات شكلاً فى كل الأحوال، وحجماً فى أغلبها ولوناً فى بعضها، أدى إلى تدعيم الفكرة نفسها.

أما مبدأ التنوع فى الوحدة فيتحقق نتيجة تغيير موضع اسم المجلة، أو لونه، أو كليهما، من عدد إلى آخر، علاوة على اختلاف لون الأرضية نفسه، من عدد إلى آخر.

٤- وتهدف **الحركة** فى تصميم صدر الغلاف إلى توجيه بصر القارىء إلى الناحية التى يفتح منها المجلة، فتكون من اليمين إلى اليسار فى المجلات العربية، وبالعكس فى المجلات الأجنبية، ولذلك فان العناوين هى أقوى العناصر التى تساعد على تحقيق فكرة الحركة، كذلك يلعب اتجاه الحركة داخل الصورة دوراً كبيراً فى هذا التوجيه، عندما يتم توجيه وجه صاحب الصورة مثلاً - إذا كانت شخصية - إلى اليسار، وعلاوة على ذلك فإن ترتيب ألوان الأرضيات بشكل متدرج من القاتم إلى الباهت، يحصر انتباه القارىء فى داخل الصفحة ولا يخرجه منها إلا العنوان، والصورة عندما توضع فى الاتجاه الصحيح، لكى يفتح المجلة، ويقلب صفحاتها.

٥- ويتحقق **الاتزان** بطرق متنوعة، وهو غالباً ما يكون اتزاناً وهمياً، تستخدم فيه الأقطار المائلة استخداماً سليماً، توضع عليها صور الغلاف وعناوينه،

كما نجد فى بعض الأغلفة اتزاناً اشعاعياً، عندما تتوسط صورة كبيرة عدة صورة صغيرة.

وعلاوة على ذلك فان الألوان تلعب دوراً هاماً فى تحقيق هذا الاتزان، عندما يتم توزيع العناصر الملونة بكنه لون واحد، سواء أكانت أشكالاً أم أرضيات، توزيعاً متناسقاً على جميع أجزاء الغلاف، ويكون غالباً على شكل مثلث، تمثل كل رأس من رؤوسه أحد العناصر الملونة باللون نفسه.

٦- أما فكرة **الايقاع** فقد تنتج عن توزيع الألوان المتماثلة توزيعاً متناسقاً، فيه نوع من التكرار المنظم والمقصود، وقد تنتج عن توزيع الصور توزيعاً مشابهاً.

ظهر الغلاف:

يعتبر ظهر الغلاف آخر ما يراه القارىء من المجلة، ولذلك فعادة ما نجد مجلات كثيرة فى السنوات الأخيرة تهمله كلية، فتبيعه للمعلنين، وغالباً فإن هؤلاء المعلنين يقبلون على شراء الغلاف لأحد سببين، أو لكليهما:

(أ) **يطبع بأربعة ألوان**: شأنه فى ذلك كصدر الغلاف، إذ يقع الاثنان على طنبور واحد بالآلة الطابعة، ومن المعروف أن استخدام اللون، لاسيما فى الصور، يعطى الإعلان قابلية أعلى للقراءة، ويحقق هدفه فى جذب القارىء، واغرائه على شراء السلعة أو الخدمة المعلن عنها.

(ب) **يظهر أمام القارىء العرضى العابر**، عندما يرى المجلة وقد ألقيت بوضع من اثنين، أما تلقى بحيث يظهر صدر الغلاف، أو تلقى بحيث يظهر ظهره، إذ نادراً ما نجد القارىء يلقى المجلة بعد قراءتها مفتوحة على صفحاتها الداخلية.

ورغم أن السبب الأخير يبرز أهمية ظهر الغلاف، وامكان استخدامه فى نشر مواد تحريرية، فان المجلات عادة لا تستخدمه فى ذلك الغرض، لعدم احتياجها

إليه، ولأنها تستطيع الحصول على عائد مجز، نتيجة بيع هذه الصفحة الملونة، والتى تمثل أغلى أسعار الإعلانات فى المجلة برمتها.

البطن الأول للغلاف: وعلى الرغم من أن البطن الأول يعتبر جزءاً داخلياً من المجلة، أى أنه لا يظهر بشكل عرضى، أمام القاريء العابر، فان له أهمية كبيرة، فى أنه يواجه أول صفحة من جسم المجلة، ولذلك تفضل كثير من المجلات أن تضع فيه باباً تحريرياً مشوقاً وجذاباً، وتختار له بالتالى تصميماً جذاباً معبراً، ومن ذلك مثلاً: تخصيصه لباب إخبارى، أو لصورة انسانية طريفة يصحبها تعليق مماثل.

وفى الوقت نفسه تفضل بعض المجلات، التى تزداد فيها نسبة الإعلانات عن حد معين، بيع هذه الصفحة للمعلنين، على أساس أن موضعها المتميز يعطيها جاذبية وابرازاً، علاوة على امكانية استخدام الألوان أيضاً فى طبعه، وفى حالة تخصيص البطن الأول للإعلانات، يفضل اختيار إعلان جذاب مقروء، كأن يحتوى على صورة جمالية مثلاً، أو صورة شخصية محبوبة.. الخ.

البطن الثانى للغلاف: يستمد أهميته من تقابله مع آخر صفحة من جسم المجلة، ومع ذلك يعتبر أقل مواضع الغلاف أهمية، إلا أن كثيراً من المعلنين يقبلون على هذه الصفحة، لرخص ثمنها نسبياً، بالرغم من امكانية تلوينها.

ومن أهم العوامل التى تؤدى إلى ابراز الإعلان المنشور على بطن الغلاف أن المجلات عادة تخصص الصفحة المقابلة له - آخر صفحة من جسم المجلة - لموضوع تحريرى خفيف، مثل مقال ضاحك ساخر مثلاً، كما تفعل «أكتوبر» و«المصور» فى السنوات الأخيرة.

جسم المجلة:

إذا كان غلاف المجلة يختلف اختلافاً كلياً عن الصفحة الأولى من الجريدة موضوعاً وشكلاً، فإن صفحات المجلة تتميز أيضاً عن صفحات الجريدة بالسمات التالية:

(أ) **التماسك**: فصفحات المجلة أكثر تماسكاً من صفحات الجريدة، برغم كثرة عدد الأولى عن الثانية، ويتخذ هذا التماسك مظهرين:

* **تماسك مادى**: ويتمثل فى إحاطة صفحات المجلة بغلاف واحد، ليصبح شكلها أقرب إلى عملية «تعبئة» (packaging) لسلعة ثقافية متميزة، علاوة على «**الدبوس المعدنى**» الذى يثبت كل صفحاتها فيجعلها غير قابلة للتفكك أو التفرق فى أثناء القراءة، بعكس صفحات الجريدة.

تضاف إلى ذلك مسألة طباعية على درجة كبيرة من الأهمية، وهى أن الوحدة الطباعية الأساسية فى المجلة هى الملزمة، التى تتكون من ثمانى صفحات، أو ست عشرة، وفقاً لقطعها، يتم توضيبها وطباعتها معاً وفى الوقت نفسه، مما يجعل صفحات كل ملزمة وحدة طباعية متماسكة، لا يمكن تغيير صفحة منها، دون اعادة توضيب الملزمة كلها وطباعتها، بعكس الجريدة التى يتم توضيب كل صفحة عادية بمفردها أو كل صفحتين نصفيتين، وتتم طباعة صفحتين عاديتين، أو أربع صفحات نصفية على كل وحدة بالآلة الطابعة.

* **تماسك موضوعى**: إذ أن موضوعات المجلة أكثر تجانساً وتقاربا من موضوعات الجريدة، وغالباً ما نجد التخصص الموضوعى ملازما للمجلة، فى حين أن أغلب الجرائد عامة غير متخصصة.

(ب) **التعاقب**: فلأن موضوعات المجلة أكثر عمقاً ودسامة، وبالتالى فهى أكبر فى المساحة، فاننا نجد أن أغلب الموضوعات يتخذ كل منها عدة صفحات متعاقبة، الأمر الذى لا يحدث فى الجريدة، ويتطلب هذا الأمر أن تعامل صفحات الموضوع الواحد معاملة واحدة، سواء فى التيبوغرافيا، أو التصميم.

(جـ) **الازدواج**: إذ تتميز المجلة بصغر الحجم عن الجريدة، ولذلك تعتبر كل صفحتين متقابلتين وحدة واحدة أيضاً، فيتم تطبيق أسس التصميم الفنى

على كلا الصفحتين، اللتين يستطيع بصر القارىء استيعابهما معاً، وفى نظرة كلية واحدة.

العناصر التيبوغرافية والجرافيكية بالمجلة:

تحتوى المجلة على عدد من العناصر التيبوغرافية والجرافيكية التى تشترك فى عملية بناء صفحاتها، شأنها كالجريدة، إلا أن الطبيعة الفريدة والمتميزة للمجلة، تجعل عناصرها تنقسم إلى نوعين رئيسيين:

أولاً: عناصر تنفرد بها المجلة، أو تكاد:

ولا يعتبر هذا الانفراد كاملاً بالنسبة للمجلة، فقد يوجد بعض هذه العناصر فى الجريدة أيضاً، إلا أن المجلات تحتفظ بها عادة كعناصر ثابتة تمثل جزءاً من شخصيتها الاخراجية، ولذلك تهتم بتصميمها ومعالجتها تيبوغرافياً.

١- **قائمة المحتويات:** فقد اعتادت المجلات على أن تنشر قائمة كاملة بالموضوعات والأبواب التى يحتويها العدد، وذلك بسبب كثرة عدد صفحات المجلة، وزيادة احتمال أن «يتوه» القارىء وسط موضوعاتها الكثيرة، أما الجريدة فلا تلجأ عادة إلى هذا الأسلوب.

وكثيراً ما تلجأ المجلات إلى طرق مبتكرة وجذابة فى تصميم قائمة المحتويات التى قد تحتل صفحة كاملة، أو صفحتين متقابلتين، أو جزءاً من صفحة واحدة، وتتمثل هذه الطرق فى نشر بعض الصور والرسوم المصاحبة للمحتويات بحيث إذا فقد عنوان الموضوع فى القائمة جاذبيته اللفظية، استمد هذه الجاذبية من التصميم الشكلى له.

وغالباً ما توضع قائمة المحتويات على أول صفحة من جسم المجلة، على أساس أنها تجعل القارىء يستدل على الموضوعات بأرقام صفحاتها، لينظم عملية القراءة قبل أن يبدأها إلا أن مجلات أخرى، أو المجلات نفسها فى حالات أخرى، تؤخر قائمة المحتويات إلى صفحة تالية للموضوع الرئيسى

بالمجلة، إن ذلك الاجراء من شأنه أن يشعر القارىء بأهمية هذا الموضوع، عن باقى موضوعات المجلة.

ويتم ترتيب المحتويات وفقاً لأحد التراتيب التالية:

(أ) ترتيب موضوعى: أى أن تقسم القائمة إلى أبواب لكل منها عنوان فرعى، مما يجعل القارىء يستدل على موضوعات الباب الذى يهمه، وقد يتفق ترتيب العناوين فى القائمة مع ترتيب الموضوعات داخل العدد، كما تفعل مجلتا «**تايم**» (Time) و«**نيوزويك**» (Newsweek) الأمريكيتان، وقد تكون هذه الموضوعات متفرقة على صفحات المجلة، رغم تواليها فى القائمة، كما بدأت تفعل «**المصور**» منذ تولاها مكرم محمد أحمد، وكذلك تفعل «**العربى**» الكويتية و«**الدوحة**» القطرية.

(ب) ترتيب تصاعدى: ويكون المعيار الأساسى فيه هو أرقام الصفحات بالترتيب، فترتب عناوين الموضوعات فى القائمة، ترتيبها نفسه على صفحات المجلة، وتتبع معظم المجلات هذا الأسلوب.

(جـ) ترتيب الأهمية: إذ يكون الموضوع الأول فى القائمة هو أهم الموضوعات، يليه الثانى، فالثالث... وهكذا، بصرف النظر عن ترتيب هذه الموضوعات فعلياً على صفحات المجلة، وفى العادة فان أهم موضوع قد لا يوضع على الصفحات الأولى من المجلة، ولكن قد يوضع فى منتصفها مثلاً.

وليس أحد هذه الأنواع بأفضل من غيره فى رأينا، فان اختيار النوع المناسب منها يتوقف على نوع المجلة، وطبيعة قرائها، فالمجلة العامة التى تهدف إلى جذب أكبر عدد ممكن من القراء المرتقبين تختار الترتيب التصاعدى، لأنه يجبر القارىء على استعراض كل الموضوعات، أما المجلات المتخصصة التى يسعى قراؤها إليها، فتختار الترتيب الموضوعى حتى يتمكن القارىء من الاستدلال بسهولة على الباب الذى يفضله.

٢- **مقدمة الموضوع**: وهى من العناصر شبه الثابتة للمجلة، برغم استخدامها فى أحيان قليلة بالجريدة، ويرجع اهتمام المجلة بها إلى عدة عوامل:

(أ) **تمهيد القارىء لاستيعاب العنوان**، الذى لا يكون بسيطاً مباشراً كعنوان الموضوع فى الجريدة.

(ب) **إعطاء أهمية خاصة أو دلالة معينة للموضوع**، يساعد المجلة على ذلك أن موضوعاتها كبيرة المساحة، رفيعة المستوى.

(جـ) **تقديم شرح مبسط للقارىء**، يوضح الدواعى التى أدت إلى اختيار نشر هذا الموضوع.

ولابد فى كل الأحوال أن يطلع القارىء على هذه المقدمة قبل اطلاعه على العنوان، لكى تكون قد أدت مهمتها بالفعل، ويقتضى ذلك أن توضع فوق العنوان مثلاً، أو إلى يمينه فى المجلات العربية.

ويحسن أن تعالج مقدمة العنوان معالجة تيبوغرافية مختلفة عن معالجة كل من العنوان ومقدمة الموضوع، فيمكن مثلاً جمعها ببنط يقل عن بنط العنوان ويزيد فى الوقت نفسه عن بنط مقدمة الموضوع، ويمكن استخدامها فى عملية الجذب بتلوين أرضيتها، أو إحاطتها بإطار، أو جمعها جمعاً غير منتظم (منطلقاً مثلاً أو محيطياً).. الخ .

٣- **اسم المحرر**: وهو من العناصر الأكثر لزوماً للمجلة، فالجريدة بطبيعتها إخبارية، وهى لا تنشر فى العادة أسماء مندوبيها الذين حصلوا على الأخبار إلا إذا كان خبراً مهماً على أساس أن الخبر يقدم للقارىء المعلومة المجردة من شبهة الرأى، وبذلك فإن نشر إسم المندوب قد لا يهم القارىء فى قليل أو كثير.

أما المجلة فيغلب على موضوعاتها الرأى والنقد والتحليل، ويلعب أسلوب

المحرر وطريقة عرضه للموضوع دوراً مهماً فى اقبال القارىء على قراءة الموضوع والتمعن فيه، ولذلك يحسن تعريف القارىء باسم المحرر أو الكاتب.

وفى حالة نشر الموضوعات التى تحتل عدة صفحات متعاقبة، يحسن نشر اسم المحرر فى أول صفحة من الموضوع، أما فى حالة نشره على صفحة واحدة، فيمكن نشره فى آخر الموضوع، إلا إذا كان المحرر كاتباً كبيراً وشهيراً، فيمكن فى الحالة الأخيرة وضع اسمه فى صدر الصفحة، يلى العنوان مباشرة، أو حتى يسبقه، بل أن بعض المجلات تكرر نشر اسم المحرر فى أول الموضوع وفى آخره، حتى ولو احتل صفحة واحدة فقط.

ولا تستطيع المجلة أن تعالج كل أسماء المحررين بطريقة واحدة، لأن ذلك يتوقف على شرة المحرر وخبرته من جهة، وعلى أهمية الموضوع من جهة أخرى، وعلى المساحة التى تنشر الدراسات والبحوث والتقارير - «كالسياسة الدولية» - تتبع أسلوب المعالجة الموحدة لأسماء محرريها، على أساس تماثل أهمية الموضوعات ومساحاتها نسبياً.

ثانياً: عناصر مشتركة بين الجريدة والمجلة:

على الرغم من أن هناك عناصر معينة تشترك فى بناء صفحات كل من المجلة والجريدة، فإن استخدام هذه العناصر يختلف فى كل منهما، من حيث المساحة المخصصة له، ومعالجته التيبوغرافية، والدور الذى يلعبه فى عملية التصميم ككل.

١- **المتن**: وهو من العناصر قليلة الاستخدام فى المجلة، برغم أنه أكثرها شيوعاً فى الجريدة، ويرجع ذلك إلى كثرة عدد الصور ومساحاتها فى كثير من المجلات، لاسيما المصورة، مما يجعل الصورة اشيع فى الاستخدام من المتن.

وتستطيع الامكانات الطباعية المتميزة للمجلة أن تجعل المتن أحد العناصر التى تشترك فى زيادة جاذبية القارىء إليها، واعطاء مظهر جمالى، إلى جانب الاستخدام التيبوغرافى الوظيفى، وذلك على النحو التالى:

(أ) فالجمع التصويرى مثلاً يتيح تنويع اتساعات الجمع بسرعة وسهولة ومرونة، من صفحة إلى أخرى، ومن موضوع إلى آخر، بل وفى الموضوع نفسه أيضاً، وليس ذلك الإجراء إلا تنويعاً لأطوال الخطوط التى تمثلها سطور المتن من الناحية التجريدية، وقد سبق أن أوضحنا فى المبحث الثانى من الفصل الثانى كيف أن هذا التنويع يضفى جمالاً على التصميم برمته.

(ب) كما أن طريقة الأوفست فى الطباعة قد اتاحت إجراء عملية الطبع التحتى، سواء تمت بالألوان، أو بدونها، مما يزيد من تعبير سطور المتن عن طبيعة الموضوع، ويؤكد الروح السائدة فى الموضوع.

ورغم أن هذه الامكانات قد توافرت للجريدة أيضاً السنوات الأخيرة، فان المجلة أكثر احتياجاً للجمال والجاذبية فى التصميم من الجريدة، لكونها مطبوعاً اعلامياً غير اخبارى من جهة، ولطبيعة موضوعاتها الدسمة العميقة من جهة أخرى، ولامكان أن يحتفظ بها القارىء أطول فترة ممكنة من جهة أخرى.

٢- **العنوان**: يقل استخدام هذا العنصر فى المجلة عن الجريدة من حيث العدد، لأن موضوعات الجريدة أقل فى المساحة، وأكبر فى العدد، ومع ذلك فعناوين المجلة على قلتها أكثر تنوعاً فى التصميم، ويرجع ذلك إلى أحد سببين أو كليهما.

(أ) فإن هذا التنوع الشكلى يعطى مزيداً من الجمال والجاذبية، تحتاجهما المجلة أكثر من الجريدة، التى يفرض مضمونها الاخبارى تصميماً تيبوغرافياً ثابتاً إلى حد ما.

(ب) ويتلاءم هذا التنوع مع **طبيعة عناوين المجلة من الناحية التحريرية**، والتى تستخدم فيها الألفاظ استخداماً أقرب ما يكون إلى الأسلوب الانشائى البلاغى، المعتمد على الجناس والطباق والسجع، بل وأحياناً القافية، بما يتناسب مع روح الموضوع.

وقد يوضع العنوان فى المجلة فى أعلى الصفحتين المتقابلتين، إذا شغلهما موضوع واحد، أو شغل صفحات أكثر منهما، بل قد يوضع فى أحيان نادرة أسفل الموضوع، ولكن يشترط فى هذه الحالة، أن توضع صورة رئيسية فى أعلى الموضوع، تعبر عن المنطوق اللفظى للعنوان.

ولعنوان المجلة وظيفة مهمة فى التصميم، إلى جانب وظائفه الأخرى فى الجريدة، كتحقيق الاتزان والتباين... الخ، وتتلخص هذه الوظيفة فى الربط بين صفحات الموضوع الواحد، ويكون ذلك إما عن طريق تكرار نشر العنوان الرئيسى نفسه على جميع صفحات الموضوع بحجم صغير، أو بنشر عناوين ثانوية بالشكل والحجم نفسيهما، وفى الموضوع نفسه فى جميع هذه الصفحات، وبذلك فان العنوان فى هذه الحالة يؤدى إلى تحقيق سمة الايقاع لكل موضوع، واعطائه مظهراً نغمياً جذاباً.

٣- الصورة: يعتبر هذا العنصر من العناصر التى تميز المجلة عن الجريدة، إذ يزيد عدد الصور، بسبب زيادة عدد الصفحات، فى حالة استخدام مساحة الورق نفسها، ويتم غالباً تلوين بعضها، أو كلها، وفقاً لامكانات المجلة من الناحية الطباعية، ومع ذلك فلا تستطيع المجلة تخصيص مساحة كبيرة لكل صورة، بسبب صغر القطع، وان كان الأثر البصرى لصورة المجلة يزداد، حيث أن النسبة بين مساحة الصورة ومساحة الصفحة المنشورة بها، هى نسبة كبيرة.

وللصورة فى المجلة عدة وظائف من ناحية التصميم، تتفوق بها على وظائف الصورة بالجريدة، وذلك على النحو التالى:

(أ) تساهم الصورة فى الربط بين الصفحات المتعاقبة للموضوع الواحد، لتخلق وحدة لكل موضوع، وذلك عن طريق تكرار الصورة الرئيسية فى جميع الصفحات بمساحة مصغرة وفى الموضع نفسه، فى الأحاديث الصحفية، أو نشر صور مختلفة على الصفحات نفسها وفى الموضوع

نفسه، فى التحقيقات الصحفية، وفى هذه الحالة أو تلك فان سمة الايقاع تتحقق، وبالتالى قيمة التنغيم.

(ب) يمكن أن تمتد الصورة فى المجلة عبر صفحتين متقابلتين، لكى يعطيها المصمم مساحة أكبر، وقوة أكبر فى التأثير والجذب البصرى، ولكن يشترط فى هذه الحالة اجادة الربط بين جزئى الصورة، بضبط عملية الطباعة فيما بين الصفحتين.

(جـ) ويمكن اجراء التنويع بين الصور فى المجلة، عند ما يخترق بعضها هوامش الصفحة العلوية أو السفلية أو الجانبية، وهو الاجراء المعروف باسم (Bleeding) بالانجليزية، أو (font de page) بالفرنسية، إن هذا التنويع بين صورة عادية، وصورة بدون هامش، يضفى جمالاً على الصفحة، ويساهم فى تحقيق سمة الايقاع على عدد من الصور المتتابعة والمنوعة.

٤- وسائل الفصل بين المواد: وقلما نجد هذا العنصر التيبوغرافى على صفحات المجلة، اللهم إلا فى الأبواب الاخبارية، حيث تضم الصفحة عدداً من الأخبار، أما الموضوعات الطويلة فتشغل أكثر من صفحة، أو على الأقل صفحة كاملة، ولذلك لا نحتاج إلى هذه الوسائل لفصلها، بل أن الهامش الأبيض بين الصفحتين هو الذى يقوم بهذه المهمة فى حالة انتهاء الموضوع بالصفحة اليمنى مثلاً، أما إذا انتهى بالصفحة اليسرى، فان القارىء يفصل تلقائياً بينه، وبين الموضوع التالى، عند ما يقلب الصفحة.

ومع ذلك فقد تستخدم وسائل الفصل - كالجداول والفواصل والاطارات - من أجل أداء وظيفة أخرى فى التصميم، وهى الربط بين صفحات الموضوع الواحد، إذ كثيراً ما نرى المجلات تضع جدولاً فى أعلى الصفحتين المتقابلتين، أو فى أسفلهما، أو فى الموضعين، على أن يتكررا بالشكل واللون نفسيهما فى جميع صفحات الموضوع.

٥- **اللون**: ومن الأمور المعروفة أن اللون الصبغي من عوامل تفوق المجلة عن الجريدة، فإن طريقة الطباعة ونوع الورق، علاوة على طبيعة المجلة القائمة على الجانب الجمالي أكثر من الوظيفي، كلها عوامل تساعد المجلة على الاهتمام بعنصر اللون كماً وكيفاً.

وإلى جانب وظائف اللون الصبغي المعروفة - كجذب الانتباه واضفاء الصفة الطبيعية على الصور والإعلانات... الخ - يمكن أن يلعب اللون دوراً في عملية **الفصل بين الأخبار الصغيرة** بالأبواب الاخبارية القليلة في المجلة، فان وضع خبر معين على أرضية ملونة - أو حتى رمادية - من شأنه أن يفصله عن باقي الأخبار، حتى مع عدم وجود اطار.

كما أن استخدام الأرضية الملونة لجميع صفحات الموضوع باللون نفسه، من شأنه أن **يربط بين هذه الصفحات**، ويحقق الوحدة الكلية في التصميم، علاوة على أن لوناً بعينه في موضوع بالذات، يؤدي إلى تعميق الفكرة وسيادة روح الموضوع.

أما عن اللون باعتباره **بياضاً**، فإنه يحتل أهمية خاصة في المجلة أكثر من الجريدة، إذ أن الاسراف فيه - وهو إجراء محمود غير مذموم - يؤدي إلى مزيد من الوضوح والابراز، وهو بالضبط ما تحتاجه المجلة، ومما يساعدها على ذلك ضخامة مساحة كل موضوع، فإذا بقيت مساحة بيضاء في نهاية الموضوع، أمكن توزيعها بسخاء على كل صفحات الموضوع، أو تركها خاوية في نهايته، وهو يشير في هذه الحالة إلى انتهاء الموضوع بصفة قاطعة.

أساليب تصميم المجلة:

عند استعرض أهم الأساليب الشائعة في تصميم صفحات جسم المجلة، يمكن لنا أن نتبين أن هذه الأساليب تقوم على الاستفادة من أغلب الأسس العامة للتصميم الفني، سواء ما يتعلق منها بالجاذبية كالشد الفراغي، أو بالانتباه

كالتشابه فى التجيمع، أو ما اتصل منها بالقيم الفنية الجمالية المختلفة كالوحدة والحركة والاتزان وغيرها.

وتبنى هذه الأساليب - باستثناء الأسلوب الأخير- على أساس تحقيق تكوين فنى جذاب فى كل جزء من أجزاء الموضوع، لكن تتصل هذه التكوينات، بعضهاً بالبعض الآخر، على مستوى كل صفحتين متقابلتين، ثم على مستوى كل موضوع يشغل عدداً من الصفحات المتعاقبة، لكى تحقق فى آخر الأمر الهدف النهائى من عملية التصميم.

١- أسلوب السور (Fence):

هو أقدم أساليب تصميم المجلة، ويقوم على أساس عرض عدة صور على جوانب الصفحة، أو الصفحتين المتقابلتين، على أن تحيط هذه الصور بسطور المتن من عدة جوانب، وقد يكون هذا الاطار المصور مفتوحاً من أحد جوانبه، بل إن هذا الاجراء فى رأينا هو الأفضل، إذ يمكن فى هذه الحالة أن يؤدى ببصر القارىء إلى التحرك فى اتجاه معين، ويكون ناحية الفتحة المتروكة فى السور، وعندما يحتل الموضوع أكثر من صفحتين مثلاً، فتكون الفتحة جهة اليسار، حتى تدفع القارىء إلى اكمال بقية الموضوع على الصفحات التالية.

وعند تطبيق هذا الأسلوب يحسن أن يكون هناك تباين بين الصور، بالتبادل، من خلال اللون مثلاً، فتكون صورة ملونة وأخرى عادية... وهكذا، أو من خلال التفريغ، فتكون احداها مفرغة خلفيتها، وأخرى عادية... وهكذا، أو من خلال اختراق الهامش... الخ.

ويصلح هذا الأسلوب فى حالة الرغبة فى عرض موضوع، يتميز بكثرة عدد الصور، مع كبر مساحة كل منها، وغالباً ما تكون هذه الصور شخصية لا موضوعية، لأن النوع الأخير يحتاج عادة مساحة كبيرة، وبالتالى عدداً أقل من الصور (شكل ٥-١١).



½ ساعة جواز فى السـ

- في السجن زيارة الأزواج ½ ساعة كل ٢١ يوماً!!
- أفـــراح الســجن تحـت الحراسـة!!
- حمل جراية العيش لسجن النساء فتزوج من هناء!!
- حرضت ابن عمها على قتل أبيها.. وتزوجا في السجن!!

دينا توفيق. تصوير: أشرف فارس

(شكل ٥-١١)

ولابد على المصمم أن يبحث عن مكان ملائم لوضع العنوان الرئيسى، بحيث لا يؤدى إلى الضغط على سطور المتن، وتقليل البياض بينها، فإذا كان السور على شكل حرف (U) يحسن وضع العنوان ممتداً فى أعلى الصفحتين المتقابلتين، وإذا اتخذ شكل حرف (n) يحسن وضع العنوان ممتداً بين الصفحتين أيضاً، على أن يكون أسفل الضلع العلوى من الصور بحيث يتم الاتصال المباشر بينه وبين المتن، أما إذا كان الصور على شكل حرف (C) المعتدل أو المقلوب، فيحسن فى هذه الحالة ألا يكون العنوان ممتداً، بل أن يكون عمودياً، لكى تتلوه سطور المتن.

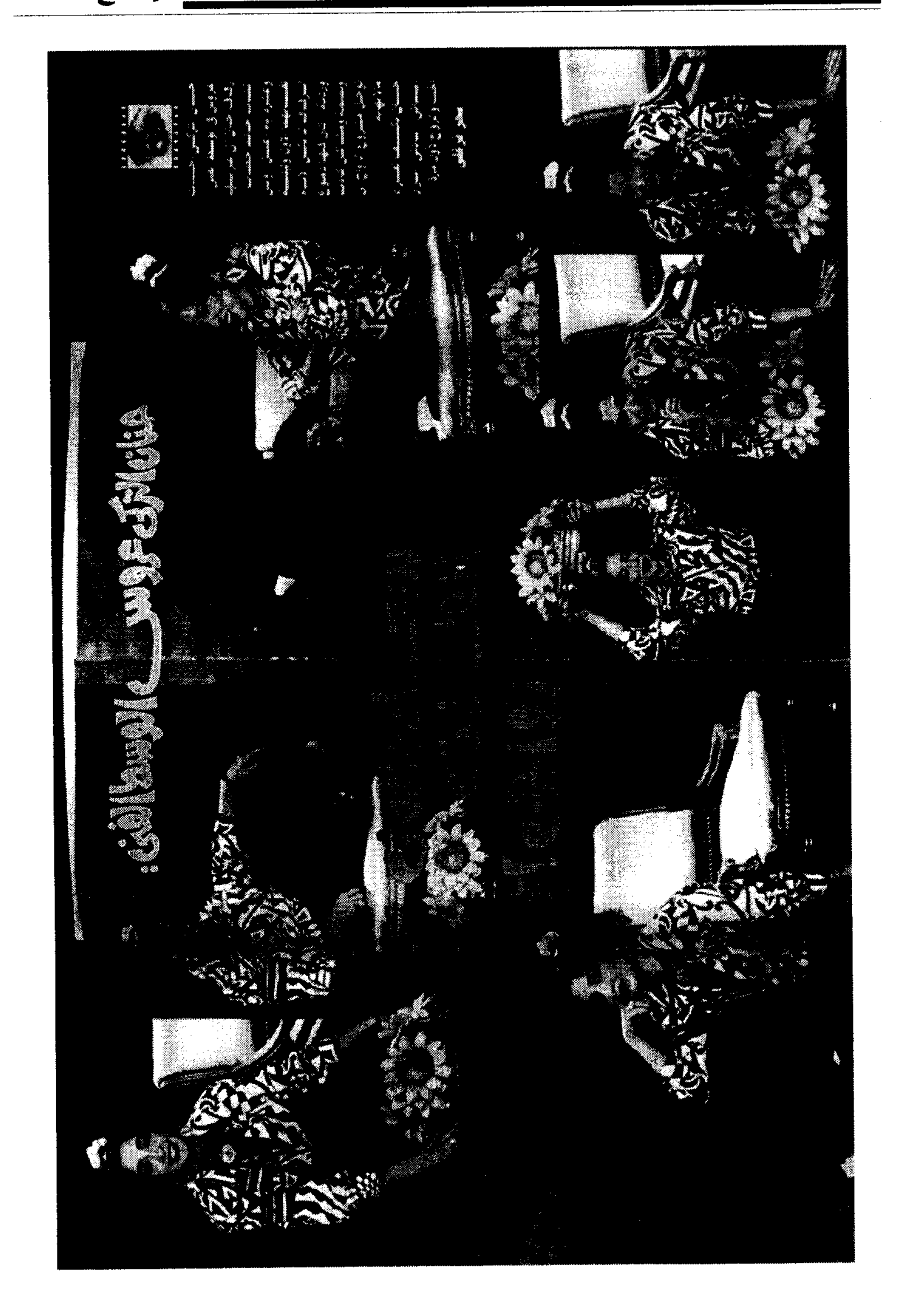
وعند استخدام هذا الأسلوب يجب أيضاً أن نراعى عدم استخدام أية أرضيات باهتة أو داكنة أو ملونة على كلا الصفحتين، لأن الصور وفق هذا الأسلوب تحتل مساحة كبير، وتشغل عدة جوانب من الصفحتين، ولذلك فإن الأرضيات فى هذه الحالة سوف تتضارب حتماً مع ثقل الصور، من أى جانب من الجوانب.

٢- أسلوب الشريط المتتابع (Picto - Sequence):

وقد تفرع هذا الأسلوب من السور، أو لنقل أنه أحد التطبيقات المتباينة لأسلوب السور، ويتلخص فى وضع شريط من الصور المتتابعة على خط أفقى واحد، فى أعلى الصفحتين المتقابلتين، أو فى أسفلهما.

ونحن نفضل أن يقتصر استخدام هذا الأسلوب على أى من طولى الصفحتين (أفقياً)، على أساس أنه البعد الأكبر بالنسبة للصفحتين، وبالتالى يتحمل عدداً أكبر من الصور، ليتحقق التتابع المنشود.

ويقتضى هذا التتابع أن تكون هناك علاقة موضوعية بين هذه الصور - بعكس أسلوب السور - بمعنى أن تمثل عدة لقطات أو مشاهد من حدث واحد، عندما نبرز مثلاً طريقة احراز هدف فى مباراة لكرة القدم، ويمكن أن يمثل هذا الشريط عدداً من الشخصيات المتتابعة زمنياً فى منصب رسمى معين، أو عند تقديم عرض للأزياء... وهكذا (شكل ٦-١١).



(شكل ٦-١١)

وقلما يتمكن المصمم من استخدام شريطين على الصفحتين نفسيهما ، فإن ذلك من شأنه أن يحتاج نوعين من العلاقة الموضوعية بين مجموعتين من الصور، الأمر الذى نادراً ما يتحقق، ومن الناحية الشكلية، فان الشريطين سوف يجعلان المساحة المخصصة لسطور المتن صغيرة جداً، حتى يبدو وكأنهما يضغطان على المتن من أعلى وأسفل، ولعل هذه الملاحظة الدقيقة من أكبر عيوب أسلوب السور، وللسبب نفسه يمكن القول أن الشريط المتتابع هو نموذج معدل ومحسن للسور، أى أنه يمكن استخدامه لعرض صور، دون وجود علاقة موضوعية محددة بينها .

وفى حالة استخدام أسلوب الشريط يمكن أن يكون العنوان عريضاً على امتداد الصفحتين - أسفل الشريط إذا كان علوياً - ويمكن أيضاً أن يحتل الجانب الأيمن من الصفحة اليمنى بعدة سطور ومقدمة مثلاً، ثم توضع سطور المتن إلى يساره، أى أن هذا الأسلوب يحقق للمصمم مرونة أكبر فى اختيار مكان وضع العنوان، واتساعه.

٣- أسلوب الصليب (Cross):

ويعتبر من الأساليب الحديثة نسبياً، التى بدأت المجلات، لاسيما المصورة، تتبعه فى دول كثيرة، من بينها مصر، ويقوم هذا الأسلوب على المعالم التالية:

(أ) إعطاء مساحة ضخمة لكل صورة من صور الموضوع الذى يحتل صفحتين متقابلتين.

(ب) وجود صلة قوية بين صورتين على الأقل، وبالتالى إعطاؤهما شحنة أكبر من الشد الفراغى.

(جـ) إعطاء حجم واتساع كبيرين للعنوان الرئيسى.

(د) وجود عدد غير قليل من العناوين الثانوية، مع استخدام مقدمة العنوان.

(هـ) ضمان تحقيق الاتزان بشكل أكثر يسراً وطواعية بين الصفحتين المتقابلتين.

ويتضح من استعراض المعالم السابقة، أن هذا الأسلوب يناسب المجلات المصورة الشعبية ذات التوزيع الضخم، ويصلح أيضاً لتصميم الموضوعات المثيرة والساخنة فى المجلات العامة.

ويتلخص هذا الأسلوب فى **عمل خطين وهميين متقاطعين ومتعامدين**، أشبه بالصليب، ليكونا بمثابة محورى ارتكاز على الصفحتين، ولا يشترط إجراء هذا التقاطع فى مكان معين، إذ يتوقف ذلك على مساحة الصور، أحجام العناوين وعدد سطورها، فيمكن اذن اجراء التقاطع فى الصفحة اليمنى، فى أعلى أو أسفل، وكذلك فى الصفحة اليسرى، أعلى أو أسفل، لا يمكن إجراء تقاطعين، كل منهما فى كل من الصفحتين.

وبذلك يتكون لدينا - فى حالة تقاطع واحد - أربعة أركان، يمكن أن يشغل كل ركنين متقابلين قطرياً عناصر متماثلة فى درجة الثقل: كالصور مثلاً، أما الركنان الآخران، فيوضع العنوان فى أحدهما، مع مقدمته أو بدونها، ويوضع متن الموضوع فى الركن الرابع.

ويقتضى المسرى الطبيعى لعين القارىء العربى - من اليمين إلى اليسار - أن يوضع العنوان فى الركن العلوى الأيمن، والمتن فى الربع السفلى الأيسر، أما الصور فتوضع فى الركنين: العلوى الأيسر والسفلى الأيمن.

ولا يشترط أن يتم التقاطع بحسم ودقة، بل يمكن أن يبتعد كل ركنين متقابلين على قطر واحد، بعضهما عن البعض الآخر، حتى لا يشعر القارىء أن الصفحة قد انقسمت بشكل هندسى جامد، لا روح فيه ولا حياة.

وفى حالة تصميم الموضوعات الأكثر شعبية وسخونة واثارة، مع زيادة عدد الصور، يمكن أن تشغل الصور ثلاثة أركان متجاورة، ويخصص الركن الرابع

للعنوان مع المتن، المهم أنه إذا قلت عدد الأركان المصورة عن اثنين، نكون بذلك قد خرجنا عن هذا الأسلوب، وبدأنا نطبق أسلوبا آخر فى التصميم.

ولكي يتحقق الهدف من استخدام أسلوب الصليب فى أقوى صورة، فان المصممين عادة ما يفضلون أن تخترق الصور، التى تحتل ركنين متقابلين، هوامش الصفحة كلها، بحيث تزداد مساحتها، ويزداد تأثيرها فى نفس القارىء.

ويمكن استخدام الأسلوب نفسه بطريقة أكثر تأثيراً، عندما يتم التقاطع فى منتصف الصفحة اليسرى مثلاً، لكى تحتل الصور الركنين: العلوى الأيسر والسفلى الأيمن، وتحتل العناوين - الضخمة فى هذه الحالة - الركن العلوى الأيمن، ولا يبقى سوى الركن السفلى الأيسر - الضئيل فى هذه الحالة - والذى يمكن تخصيصه لمقدمة الموضوع، ليتم ترحيل المتن إلى الصفحات التالية، وبذلك يكون المصمم قد حصل على أكبر قدر من الابراز لهذا الموضوع المهم.

٤- أسلوب الكتلة (Block):

يستخدم هذا الأسلوب فى حالة قلة عدد الصور - صورة واحدة مثلاً - على الصفحتين المتقابلتين، مع رغبة المصمم فى تحقيق الاتزان عليهما معاً، إذ يمكن فى هذه الحالة وضع هذه الصورة فى أعلى منتصف الصفحتين، مع اختراق الهامش الأبيض فيما بينهما، لكى يتحقق نوع من الاتزان، القريب بعض الشىء من الاتزان الوهمى.

وقد لا توضع الصورة الوحيدة فى المنتصف تماماً، بل قد تجنح جهة اليسار مثلاً بعض الشىء، على أساس أن العنوان الرئيسى الموجود فى اليمين يعوض قلة مساحة الصور فى الصفحة اليمنى، وقد تجنح جهة اليمين، لكى يوضع عنوان ثانوى فى الصفحة اليسرى، يحافظ على اتزان الصفحتين أيضاً.

ويمكن استخدام الأسلوب نفسه أيضاً عند خلو الصفحتين تماماً من الصور، فيستطيع المصمم فى هذه الحالة أن يضع العناوين فى أعلى منتصف الصفحتين،

على أن يتم جمعها ببنط كبير وشديد السواد، ويمكن استخدام أرضية باهتة أو داكنة لهذه العناوين، أما القول بأن هذا الاجراء لا يتفق ومسرى العين العربية الطبيعى (من اليمين إلى اليسار) فهو قول تجانبه الدقة إلى حد كبير، لأن قارىء المجلة بوجه عام، على وعى بنقطة بداية القراءة - من اليمين - ولن يضيره كثيراً أن يوضع العنوان فى يسار المقدمة مثلاً، ومع ذلك فيمكن فى هذه الحالة استخدام مقدمة للعنوان، توضع فى يمينه، بحيث تتم قراءتها قبل العنوان، فنكون قد طبقنا أسلوب الكتلة باستخدام العناوين، وقضينا على أية آثار جانبية من الناحية البصرية.

وفى حالات كثيرة قد توضع الكتلة فى المركز الهندسى تماماً للصفحتين المتقابلتين، مع اختراق الهامش الأبيض بينهما، وهنا فإن سطور المتن سوف يقع جزء منها فوق الكتلة، والجزء الآخر أسفلها، ورغم أن هذا الاجراء مرفوض تماماً فى تصميم الجريدة، على أساس أنه يقطع سياق المتن، فانه مقبول فى تصميم المجلة، إذ أن وضوح وحدة الصفحة فى المجلات، يشجع العين على المضى فى القراءة متخطياً نطاق هذه الكتلة، ولا يجعل هذا الاجراء غريباً أو شاذاً.

٥- أسلوب القطاع (Panel):

وقد يمثل هذا القطاع عدداً من الصور مرتبة رأسياً، فى أقصى يمين الصفحتين، أو فى أقصى يسارهما، وقد يكون اعلاناً ثقيلاً، وفى هذه الحالة يوضع فى اليسار إذا كانت المجلة عربية، ويمكن أيضاً أن يكون اطاراً يحتل الموضع نفسه، على أن يكون مصحوباً بصورة مثلاً، أو معالجاً بأرضية باهتة رمادية أو ملونة.

وقلما نجد قطاعين على صفحتين، لأن هذا الإجراء من شأنه أن يقطع الصلة بين مجموعتى الصور فى اليمين واليسار، ومن شأنه أن يعطى المساحة المتبقية، والمخصصة للمتن، شكلاً أقرب إلى المربع، الذى يحاول المصممون تجنبه دائماً.

وفى حالة اتباع أسلوب القطاع على أحد الجانبين لابد من وجود عناصر ثقيلة أخرى على الجانب الآخر، حتى يتحقق الاتزان المنشود بين الصفحتين، ولذلك يمكن المزج بين الكتلتين والقطاع فى التصميم نفسه، وبخاصة فى حالة استخدام عنوان كبير وثقيل فى الصفحة اليمنى، وكتلة فى وسط الصفحة نفسها، وقطاع فى اليسار (شكل ٧-١١).

وعندما يحتل الإعلان هذا القطاع الجانبى، فإن بعض المصممين لا يدخلونه فى نطاق الاتزان، بل يعتبرون أن هذا الجزء المقتطع، قد «انفصل» تماماً عن الصفحتين، ويبدأون فى التعامل مع المساحة المتبقية، كما لو كانت مجالاً مرئياً منفصلاً.

٦- أسلوب التعبير الفنى (Artistic Expression):

ويصلح هذا الأسلوب أكثر ما يصلح للموضوعات التى يغلب عليها الطابع الابداعى للمحرر أو الكاتب، كقصيدة شعر مثلاً، أو قصة قصيرة، أو نقد للوحة فنية، أو عرض مسرحى... الخ، ويمكن أيضاً استخدامه فى حالة الرغبة فى ابراز الجانب الجمالى لظاهرة معينة، عندما يعرض الموضوع على سبيل المثال لمناظر طبيعية خلابة من احدى الدول... الخ.

وفى أى من تلك الحالات، فإن هناك عدة أدوات تساعد المصمم على ابتكار هذا الأسلوب التعبيرى الفنى الجذاب:

(أ) طريقة الطباعة ونوع الورق، بما يمنحانه من إمكانية استخدام الشبكات الدقيقة، والظلال الناعمة، والألوان... الخ.

(ب) مهارة الرسام الذى قد يشترك مع المصمم وفق هذا الأسلوب، فى الوصول بالصفحة - أو الصفحتين - إلى أعلى درجات التعبير الفنى (شكل ٨-١١).

(جـ) بعد نظر المصور الصحفى الفوتوغرافى، والذى يستطيع فى هذه الحالة زيادة مساحة خلفية الصورة، بشكل مغالى فيه، حتى يمكن طبع العنوان



جديد نبيلة عبيد أمران، تكريم في مهرجان الإسكندرية السينمائي الأخير، وفيلم قد يصل بها إلى عالمية مع يوسف شاهين بعنوان آخر يناقش العلاقة بين العرب والغرب، وما يسمى العولمة، وفيه تلعب دور سيدة أعمال أميركية تكتشف أن بنتها متورطة في منظمة عالمية للإرهاب، فماذا تفعل؟

الغد العربي حاورت الفنانة التي تحمل لقب نجمة مصر الأولى فكان سؤال وجواب

• لنتحدث في البداية عن تكريمك في مهرجان الإسكندرية السينمائي الأخير؟

- لا شك أن إشادة بالفنان من أية جهة و من أي إنسان تسعده، فما بالك بتكريم فني من مهرجان دولي له قيمته، إن التكريم في مثل هذه الاحتفاليات معناه أن الفنان قدم فنا وبذل جهدا يستحق عليه أن يكرم وأن يقال له أحسنت وهذه قمة السعادة للفنان، وهذا أيضا يشعره أن عليه مسؤولية كبيرة تجاه نفسه تجاه ما يقدمه.

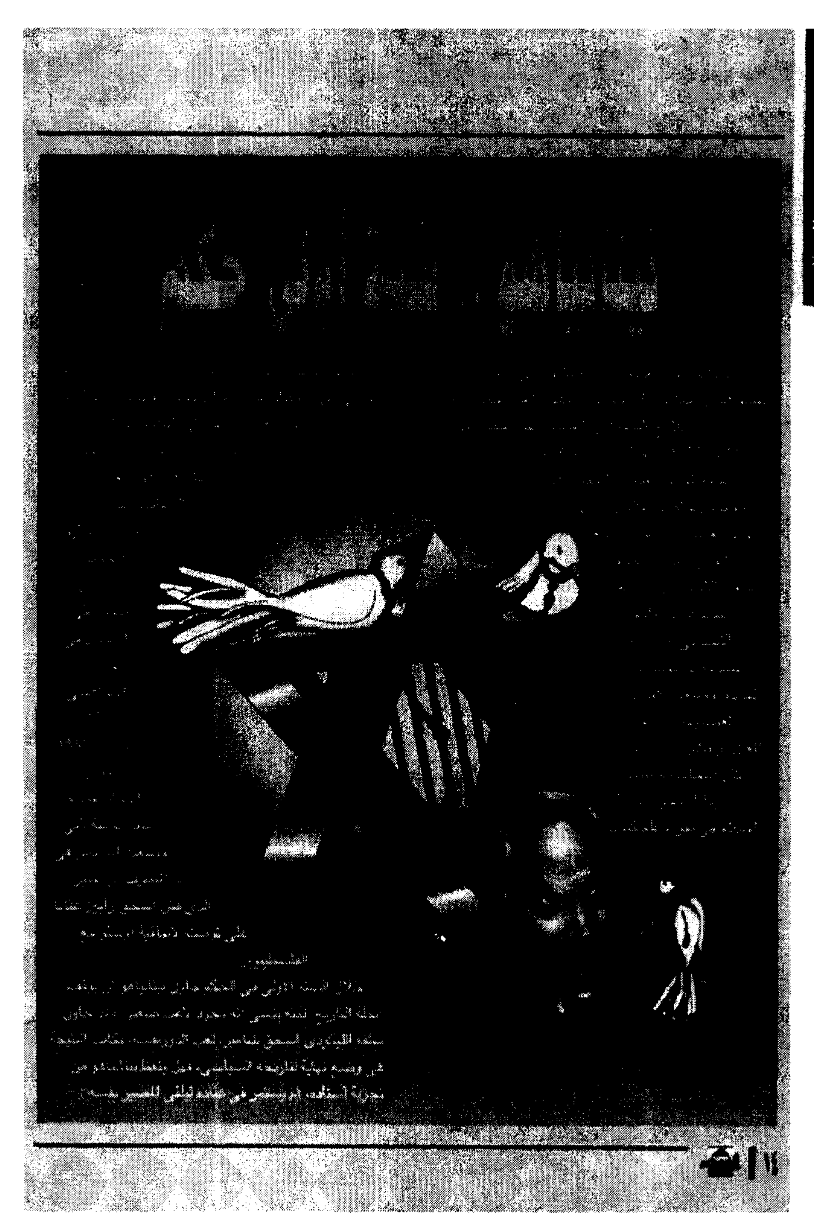
الفنان والجوائز

مادمنا نتحدث عن التكريم والجوائز، هل من الممكن أن يأتي وقت يزهد فيه الفنان الجوائز مع تكرار حصوله عليها؟

- لو جاء هذا الإحساس للفنان فتلك نهايته، لأن معنى ذلك أن الغرور قد أصابه وأنه بدأ يشعر أنه أكبر من الجائزة والمفروض أن يحدث العكس فكلما زادت جوائز الفنان كلما زاد حرصه على فنه وكلما زاد إبداعه، فالجائزة قدر ما تسعد الفنان فإنها أيضا تحفزه وتجعله يطمع في غيرها، والفنان الحقيقي الذي يحب فنه لا يمكن أن يزهد في الجوائز مهما حصل على التشجيع مهما كان الجائزة... كون لها جماليتها.

• وماذا لو توقع الجائزة ولم تحصل عليها؟

(شكل ٧-١١)



(شكل ٨-١١)

والمتن فوق هذه الخلفية، مع أن هذا التصرف يلاقى نقداً عنيفاً، فى حالة اتباعه فى الصور المنشورة بالجرائد.

ويتلخص هذا الأسلوب فى المزج بين العنوان والمتن والصورة فى تصميم واحد، يعتمد أساساً على الطبع التحتى، إذ تطبع العناصر اللفظية فوق الصورة - أو الرسم - أو جزء من أى منهما، ويمكن أيضاً تفريغ الحروف على الصورة، ليصبح لونها هو نفس بياض الورق.

أسس تصميم صفحات جسم المجلة:

تحقق أساليب تصميم المجلة التى عرضناها أسس التصميم الفنى بدرجات مختلفة، وذلك على النحو التالى:

١- **الشد الفراغى**: فان أقوى الأساليب تحقيقاً لهذه الفكرة هو الصليب، الذى يتيح التماس بين الصور بالأركان، وهو أقوى من التماس بالجوانب، يليه كل من الصور والشريط واللذين يتيحان التماس بين الصور بالجوانب، أما القطاع والكتلة فيقتصر استخدامهما فى أغلب الأحيان على صورة واحدة كبيرة، وبالتالى فإن أسلوب الصليب هو أكثر الأساليب جاذبية.

٢- **التشابه فى التجميع**: والذى يتم بشكل أكثر وضوحاً فى حالة استخدام السور والشريط، إذ يتيح كل منهما تجاور عدد من الصور، والتى غالباً ما تكون متماثلة فى المساحة، لاسيما الشريط، وان كان التباين هنا ضرورياً للقضاء على عيوب التشابه، والتى تتمثل فى الرتابة والملل والكآبة.

٣- **الوحدة**: يمكن أن تتحقق الوحدة بين صفحات الموضوع الواحد، عندما تساهم بعض العناصر التيبوغرافية فى ذلك، بتكرارها بشكل منتظم، وكذلك يمكن تكرار أسلوب التصميم على كل صفحتين متقابلتين من الموضوع نفسه، مع

ضرورة وجود تنوع فى هذه الوحدة، فعلى سبيل المثال يمكن استخدام سور مفتوح جهة اليسار فى أول صفحتين من الموضوع، ثم سور آخر مفتوح جهة اليمين فى الصفحتين التاليتين من الموضوع نفسه، لتصبح الصفحات الأربع كما لو كانت محصورة بين قوسين، كما أن هناك طرق أخرى عديدة لتحقيق الوحدة من خلال أساليب التصميم، مع قدر من التنوع.

أما وحدة الموضوع فتتحقق فى أقوى صورة عندما نستخدم أسلوب التعبير الفنى، لأن الصفحتين المتقابلتين تشغلهما صورة واحدة فقط، أو رسم.

كذلك يمكن تحقيق الوحدة على مستوى المجلة كلها، باستخدام عناصر معينة، كالجداول فى أعلى الصفحات مثلاً، أو الحروف الاستهلالية... الخ، ويمكن أيضاً استخدام عدد محدود ومتقارب من الأساليب، لتطبيقه على جميع صفحات المجلة، كالسور والشريط مثلاً، أو الكتلة والقطاع... الخ، ويأتى التنوع من تغيير لون الجداول من موضوع إلى آخر، أو تغيير لون الحروف الاستهلالية أو تصميمها، علاوة على التنوع فى طريقة تطبيق كل أسلوب من أساليب التصميم.

٤- **الحـــركـــة:** تختلف الحركة التى تتحقق باستخدام كل أسلوب، عن الأساليب الأخرى، سواء كان الاختلاف من حيث سرعة الحركة أو معدلها، فأسلوب السور مثلاً أو الشريط يحققان سرعة عالية لحركة العين على الصور المتتابعة المتجاورة، وفى الوقت نفسه يحققان، لاسيما الشريط، معدلاً ثابتاً منتظماً للحركة، نتيجة تماثل المساحات، أما فى حالة استخدام الكتلة والقطاع معاً، فإن الحركة تتباطأ، نتيجة الانفصال الفراغى بينهما، كما أن المعدل يتميز بالتغير وعدم الثبات، وفى الصليب، فان السرعة تزداد، لكن المعدل غير ثابت، فى حين نجد أسلوب التعبير الفنى يفتقر إلى الحركة إلى حد كبير، رغم أنه يتميز بالحيوية الدافقة.

٥- **الاتزان:** تكمن مهارة المصمم وحنكته فى تحقيق الاتزان على كل صفحتين متقابلتين، وباستخدام أسلوب واحد لتصميمهما، أما استخدام أسلوبين مثلاً - كالكتلة والقطاع - فانه يسهل مهمة المصمم، وهو بذلك يفقد محكاً مهما لمهارته.

ولعل المفاضلة بين أساليب التصميم من حيث الاتزان، هى فى الواقع مفاضلة بين أنواع الاتزان، إذ يحقق كل أسلوب اتزاناً من نوع مختلف، فيحقق الصليب مثلاً اتزاناً محورياً غير متماثل، يتخذ من قطر الصفحتين محور ارتكاز، وتحقق الكتلة اتزاناً وهمياً، فى حين يحقق القطاع اتزاناً تقريبياً.

ويمكن أن نحقق توازناً محورياً متماثلاً، فى حالة استخدام السور الذى يحيط بجميع جوانب الصفحتين المتقابلتين، كما نستطيع أن نحقق اتزاناً إشعاعياً إذا استخدمنا أسلوب الكتلة، مع وجود عناصر ثقيلة وصغيرة على الأطراف، أما أسلوب الشريط فانه فاقد للتوازن، ولذلك يحسن تعويض باقى الصفحة من خلال الحروف الاستهلالية مثلاً، أو العناوين الفرعية.

٦- **التناسب:** ويمكن أن يتحقق بشكل واضح ميسور فى كل من السور والصليب، ففى الأول مثلاً يستطيع المصمم أن يحقق تناسباً هندسياً منتظماً للصور المتجاورة، بالنسبة لاتساع الصور على الأقل، لأن ارتفاعها ثابت تقريباً، فتقوم العلاقة بين الاتساعات على أساس هندسى ثابت، وكذلك ففى الصليب، يمكن أن نحقق تناسياً فى المساحة بين المستطيلين اللذين يحتلان ركنين متقابلين على قطر واحد، وتكون النسبة فى هذا الأسلوب أو ذاك تقوم على أساس القاعدة الذهبية مثلاً، كما يمكن استخدام نظرية المربعات دائمة الدوران، لايجاد علاقة تناسب بين مربع ومستطيل، أو نظرية المربع داخل الدائرة، فى حالة التناسب بين المربعات، أو نظرية الجذر الخامس، لايجاد علاقة بين مستطيلين أو أكثر... وهكذا.

٧- التنغيم والايقاع: يشيع تحقيق هاتين السمتين المتداخلتين فى كل أساليب تصميم المجلة، ويتوقف ذلك على الطريقة التى يتم بها تنفيذ كل أسلوب، فالسور والشريط مثلاً يحققانهما بدرجة عالية، بالتبادل بين كل صورة وأخرى شكلاً ولوناً وتفريغاً واختراقاً للهوامش... الخ، ونلاحظ أيضاً أن العناصر المتكررة على صفحات كل موضوع تحقق إيقاعاً، كالجداول أو العناوين أو الصور أو الأرضيات الملونة... الخ، وعلاوة على ذلك فنستطيع أن نصنع تنغيماً بتكرار أسلوب التصميم نفسه على جميع صفحات الموضوع، مع وجود قدر من التنوع، فى اطار هذه الوحدة الشاملة لصفحات المجلة.

المصادر المراجع

(أ) باللغة العربية:

أولاً: رسائل علمية:

١- أحمد حسين الصاوى: الصفحة الأولى بالصحف الأمريكية مع دراسة لتطور الصفحة الأولى بالصحف المصرية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الآداب، ١٩٥٨).

٢- أشرف محمود صالح: إخراج الصحف النصفية الرياضية، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٧٩).

٣- ــــــــــ : دراسة مقارنة بين الطباعة البارزة والملساء، وأثر الطباعة الملساء فى تطوير الإخراج الصحفى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨٣).

٤- رائد محمد إبراهيم: إخراج الصفحة الأخيرة فى الصحف المصرية اليومية، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨٩).

٥- شريف درويش اللبان: إخراج الصحف الأسبوعية، دراسة تطبيقية على صحيفة أخبار اليوم فى الفترة من ١٩٤٤-١٩٨٨)، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٩٠).

٦- ــــــــــ : الألوان فى الصحافة المصرية ومشكلات إنتاجها، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٩٤).

٧- عمرو عبد السميع عبد الله: دور الكاريكاتور فى معالجة المفاهيم السياسية فى مصر، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨٠).

٨- ــــــــــ : الكاريكاتور السياسى المصرى فى السبعينيات، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨٣).

٩- فؤاد أحمد سليم: العناصر التيبوغرافية فى الصحف المصرية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨١).

١٠- محمد فريد عزت: جريدة الكشكول المصور (١٩٢١-١٩٣٤)، دراسة من الناحيتين التاريخية والفنية، رسالة ماجستير، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الآداب، ١٩٧٠).

١١- محمود علم الدين: مستحدثات الفن الصحفى فى الجريدة اليومية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨٤).

ثانياً: كتب عربية:

١- إبراهيم إمام: فن الإخراج الصحفى، ط٢، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧).

٢- إبراهيم عبده: جريدة الأهرام، تاريخ مصر فى خمس وسبعين سنة، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥١).

٣- أحمد حسين الصاوى: طباعة الصحف وإخراجها، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥).

٤- أشرف صالح: إخراج الأهرام الدولى، (القاهرة: الطباعى العربى للنشر والتوزيع، ١٩٨٧).

٥- ________ : "إخراج الصحف العربية الصادرة بالإنجليزية، (القاهرة: الطباعى العربى للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٨).

٦- ________ : "تصميم المطبوعات الإعلامية، (القاهرة: دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٩٩).

٧- ________ : "الإبداع فى الإخراج الصحفى، (القاهرة: بدون ناشر، ١٩٩١).

٨- إميل يعقوب: الخط العربى، (طرابلس - لبنان: مؤسسة جروس برس، ١٩٨٦).

٩- جلال الدين الحمامصى: الصحيفة المثالية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢).

١٠- حسن سليمان: سيكولوجية الخطوط، كيف تقرأ صورة، (القاهرة: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧).

١١- حمدى قنديل: إتصالات الفضاء، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥).

١٢- خليل صابات: قصة الطباعة، (القاهرة: مكتبة الهلال، ١٩٥٧).

١٣- سامى رزق وحسن حمودة: قواعد وأصول التنسيق، (القاهرة، بدون ناشر، ١٩٨٣).

١٤- سمير صبحى كامل: صحيفة تحت الطبع، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤).

١٥- شريف درويش اللبان: الطباعة الملونة، مشكلاتها وتطبيقاتها فى الصحافة، (القاهرة: العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٤).

١٦- ———— : أخبار اليوم، مسيرة صحيفة فى نصف قرن، (القاهرة: العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٤).

١٧- ———— : فن الإخراج الصحفى، (القاهرة: العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٦).

١٨- صليب بطرس: إدارة الصحف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤).

١٩- عبد اللطيف حمزة: المدخل فى فن التحرير الصحفى، ط٤، (القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٥٦).

٢٠- عبد العزيز الغنام: مدخل فى عدم الصحافة، ط٢، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧).

٢١- محمد نبهان سويلم: التصوير الإعلامى، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥).

٢٢- محمود أدهم: الصورة الصحفية وسيلة إتصال، (القاهرة: الدار البيضاء للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧).

٢٣- محمود علم الدين: الصورة الفوتوغرافية فى مجالات الإعلام، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١).

ثالثاً: كتب معربة:

١- روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم، ترجمة عبد الباقى محمد إبراهيم، ومحمد محمود يوسف، ط٢، (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٨٠).

رابعاً: مقالات فى صحف عامة:

١- أحمد حسين الصاوى: "١٥٠ عاماً على فن التصوير"، مجلة الهلال، يناير ١٩٨٩.

٢- ———— : "عقد حافل للصحافة المصرية"، مجلة الهلال، ديسمبر ١٩٨٩.

٣- أحمد يوسف: "كيف تطورت الصورة الصحفية"، أخبار اليوم، ٤ من يناير ١٩٦٤.

٤- ———— : "أخبار اليوم قدمت عميد المصورين المصريين"، أخبار اليوم، ١٠ من نوفمبر ١٩٨٤.

٥- أخبار اليوم: "وداعاً للمانشيت الأحمر"، ١٠ من نوفمبر ١٩٨٤.

٦- ــــــــــ : "الصفحة الأولى"، ٧ من أبريل ١٩٧٣.

٧- الكشكول المصور: "إلى القراء"، ٢٤ من مايو ١٩٢١.

٨- مصطفى أمين: "كلمة من المحرر"، أخبار اليوم، ١٧ من أغسطس ١٩٧٤.

(ب) باللغات الأجنبية:

أولاً: كتب:

1- Amiabits, Michael: the New communication Technologies, 2nd ed., (London: Focal Press, 1994).

2- Ammonds, Charles: Printing: Basic Science, (Oxford: Pergamon Press Ltd., 1970).

3- Arnold, Edmund: Modern Newspaper Design, (New York: Harper & Row Pub., 1969).

4- ——————————: Designing The Total Newspaper, (New York: Harper & Row Pub., Inc., 1981).

5- ——————————: Functional Newspaper Design, (New York: Harper & Row, Pub., 1956).

6- Bagdikian, Ben: The Information Machines, (New York: Harper & Row Pub., Inc., 1971).

7- Baskette, Floyd and Others: The Art of Editing, 4th ed., (New York: MacMillan Publishing Co., 1986).

9- Berry, Turner and Poole, Edmund: Annals of Printing, (London: Blandford Press, 1966).

10- Bird, Georg and Merwin, Frederic: The Press and Society, (Connecticut: Greenwood Press, Pub., 1971).

11- Brown, Charles: News Editing and Display, (New York: Harper & Brothers Pub., 1952).

12- Clair, Colin: A History of Printing in Britain, (London: Cassell & Company Ltd., 1965).

13- Cookman, Brian: Desktop Design, Getting the Professional Look, 2nd ed., (London: Blue Print, 1993).

14- Cotton, Bob: The New Guide to Graphic Design, (London: Chartwell Books, Inc., 1990).

15- Evans, Harold: Newspaper Design, (London: Heinemann Ltd., 1973).

16- Harold Evans: Pictures on A Page, (London: Heinemann Ltd., 1978).

17- Gilmore, Gene and Root, Robert: Modern Newspaper Editing, 2nd ed., (San Francisco: Boyd & Fraser Publishing Company, 1976).

18- Hicks, Wilson: Words and Pictures, (New York: Harper & Brothers Pub., 1952).

19- Hurlburt, Allen: Layout: The Design of the Printed Page, (New York: Watson-Guptill Pub., 1977).

20- Hutt, Allen: Newspaper Design, (London: Oxford University Press, 1971).

21- Hynds, Ernest: American Newspapers in the 1980s, 2nd ed., (New York: Hastings House, Pub., 1977).

22- Lee, Alfred Clung: The Daily Newspaper in America, (New York: The Macmillan Co., 1973).

23- Moen, Daryl: Newspaper Layout and Design, (Iowa: The Iowa State University Press, 1985).

24- Mott, Frank Luther: American Journalism, A History: 1690-1960, 3rd ed., (New York: The Macmillan Co., 1964).

25- Negru, John: Desktop Typographics, (New York: Van Nostrand Reinhold, 1991).

26- Radder, Norman and Stempel, John: Newspaper Editing, Make up and Headlines, (New York: McGraw Book Co., Inc., 1942).

27- Rhode, Robert and McCall Floyd: Press Photography, Reporting with a Camera, (New York: The McMillan Co., 1961).

28- Roberts, Raymond: Typographic Design, (London: Ernest Benn, Ltd., 1966).

29- Silver, Gerald: Graphic Layout and Design, (New York: Delmar Pub., Inc., 1981).

30- Steinberg, Charles: The Communicative Arts, (New York: Hastings House Pub., 1972).

31- Swerdlow, Robert: Introduction to Graphic Arts, (Chicago: American Technical Society, 1979).

32- Turnbull, Arthur and Baird, Russel: The Graphics of Communication, 4th ed., (New York: Reinhart and Winston, 1980).

رقم الإيداع
٢٠٠١/٣٤٩٠
I.S.B.N.
977-04-3302--0